*Presented to the*
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
*by*

MRS. MAURICE DUPRÉ

# LES ARTS FRANÇAIS

Arts - Métiers - Industrie

# LES ARTS FRANÇAIS

*Arts — Métiers — Industrie*

COLLECTION COMPLÈTE
EN UN VOLUME

LIBRAIRIE LAROUSSE — PARIS

N
2
A2
1919

# INDEX GÉNÉRAL DES GRAVURES

(1917-1918-1919)


A

[illegible]

B

[illegible]

C

[illegible]

D

Dalou, par Rodin, 1918, 22.
Danse (La), par Lemordant, 1917, 7, pl. 18.
Debussy (Claude), maison natale, 1918, 79; — portraits, 80, 82, 96; — autographe, 87.
Décalcomanies, par Mme Franc-Nohain, 1917, 95.
Décors, naturel, volutes de givre, 1918, 16, pl. 4; — de théâtre, 82 à 85; — des fêtes, 1919, 105 à 120.
Dégorgeoir de moulin, 1917, 178.
Delaherche (A.), grès, 1918, 231, 232; — tournant un vase, 242, pl 48.
Dentelle, point d'Alençon, 1918, 53, 59, 71; — de Venise, 54, 55; — de France, 57; — Colbert, 71; — d'Argentan, 71; — (éventail en), 60.
Descente de croix, ivoire, 1919, 42.
Dessin d'apprentis ferronniers, 1917, 32; — cahiers d'élèves, 27; — d'enfants, par Deville, 113 à 122; — au musée Galliera, 147; — le témoignage des enfants, 148 à 152; — (école de), 128, 144, 165, 167
Dieu (Le beau) d'Amiens, 1919, 46, pl. 11.
Dôme des Galeries Lafayette, 1918, 156.
Dorure. (Voir *fer à dorer, reliures.*)
Dunand (Jean), dans son atelier, 1918, 168, 178.

E

École Estienne, travaux d'élèves, 1917, 58, pl. 15, 16; 60, 63, 64; — professionnelle, 128; — de dessin, 165, 167.
Ecran, par Odilon Redon, 1917, 101.
Eglise (L'), statue, 1919, 31; — de Nanterre, 156; — de Bécon-les-Bruyères, 157; — Saint-Paul à Genève, 158; — Saint-Nicolas-du-Chardonnet, par Lepère, 10; — Saint-Jean-de-Montmartre, 1918, 150.
Eléonore de Tolède, par Bronzino, 1919, 49.
Elisabeth d'Autriche, par Clouet, 1919, 51.
Email (Pendants or, perles et), 1917, 178; 174; 1918, 244; 1919, 152.
Encadrement, 1917, 133
Enfants, dessin au musée Galliera, 1917, 113 à 152; — aux chats, par Steinlen, 48; — (bonnet d'), 90, 91; — (meubles d'); 1918, 196, 202; — (fêtes d'), par Carriès, 227; — (chambre d'), 1919, 61; — (tête d'), par J. Carriès, 1918, 227; — alsaciens, 1917, 174.
Enseigne d'auberge alsacienne, 1917, 179; — à Paris, 1918, 126; — de village, 132.
Escalier, au théâtre des Champs-Elysées, 1918, 153; — des Galeries Lafayette, 156; — (départs d'), 118; — garde-corps, 129, 130.
Etagère à verrerie, 1919, 79; — (buffet à), 83, 84, 86; — (vaisselier à), 73, 82.
Etain, vannerie et boîte par les blessés, 1917, 91, pl. 24; — (vases en), 1918, 170; — (gobelets en), 175; — (bois incrusté d'), 1917, 128.
Eté, 1917, 169.
Eventail en dentelle, 1918, 60.
Ex-libris de M. Octave Uzanne, 1918, 3.

F

Faïences patriotiques, 1917, 153, 154; — révolutionnaires, 155, 156; — (frise, décor sur), 128; — de Strasbourg, 1919, 38.
Fer à dorer, travaux d'élève, 1917, 60; — de reliures pour la Maison Larousse, 1918, 3, 6
Fer forgé, 1917, 25, 27, 32, 33, 1918, 4, 113 à 129, 132, 179; 1919, 70; 129. (Voir *métal repoussé.*)
Ferme de l'Ile-de-France, dessin d'A. Ventre, 1917, 35; — picarde 37; — Cour à Buswiller, 38; — du Pas-de-Calais, 40; — picarde, flamande, d'Ile-de-France, 1918, 206; — de moyenne culture 207, 208; — isolée 210; — vosgienne, meusienne, 212; — Marie-Antoinette, 1919, 135. (Voir *auberges, maisons, constructions.*)
Fermoirs, par Coudyser, 1917, 92, 93.
Fêtes (Décors des), 1917, 211; 1919, 105 à 120.
Février, par de Cormont, 1919. 41.
Fez, ceinture tissée, 1917, 84; — Medersa, 86; — tapis au point noué, 87; — céramique, 82.
Filet, par P. Mezzara, 1918, 51.
Fleur stylisations, 1917, 25.
Flore, par Carpeaux, (fronton), 1917, 54.
Fontaine des Innocents, 1917, 55; — du vieux Strasbourg, 171.
Fonte, imposte, 1918, 123; — Appui, 125; — Grilles, 126, 130; — Candélabre, 128; — Enseignes, 126, 132; — Garde-corps, 130.
Four à flamme directe, 1918, 244; — de verrier, 1919, 149.
François II, par Clouet, 1919, 52.
Frise modelée, 1917, 113; — dessin, 115, 117, 118, 128; — du Théâtre d'ombres du Chat-Noir, 1918, 12; — formée par des carreaux, 234, 235.

G

Gare de Rouen, 1918, 154; — de Biarritz, 155; — de Saint Germain, 1917, 211.
Géométrie de Manesson-Mallet, 1917, 212.
Georges (Saint), par Donatello, 1919, 44.
Ghirlandajo, tête de femme, 1919, 53.
Givre, arbres courbés, 1918, 16 pl. 4.
Glorietta de jardin, par Jaulmes, 1919, 58, pl. 15.
Grasset (Eugène), portrait, 1918, 1; — autographe, 7; — œuvres, 2 à 16.
Gravure sur bois, par P. Gusman, 1917, 73 à 80; — Lepère dans son atelier, 75; — tenue des burins, et pointes à graver, 80; — de Lepère, 1919, 3 à 24; — de Carlègle, 169.
Grès, par Carriès, 1918, 227, 229; — Dalpayrat, 228; — Chaplet, 230; — Delaherche, 231, 232, 242; — Decœur, 233; — Méthey, 234, 235; — Massoul, 236, 237; — Moreau-Nélaton, et Lenoble, 238; — Datumouse et Bigot, 239; — Cros, 240.
Guerre (Salon de la), Zouave 1917, 2; — Voiture de sacs, 3; — Le Hartmannswillerkopf, 4; — Siks au camp anglais, 4; — Les tombes, 5; — Village dans la Somme, 6; — Images par Bénito, Bonfils, Laforge, 32; — Croquis de Steinlen, 47; — (Céramique de), 153 à 156; — (Le costume et la), 1918, 133 à 148.
Guichet, 1917, 117; 1918, 155.

H

Horloge, 1917, 139.
Hôtel particulier à Paris, 1918, 152; — Biron, 45; — à Deauville, 1919, 121; à Beauvallon, 123; — à Evian, 124, 126, 134; — à Paris, 126, 127; — les Terrasses, 129; — à Guethary, 130; — à Font-Romeu, 132, 133; — à San Salvadour, 135. (Voir *auberge.*)
Hugo (Victor), par Rodin, 1918, 44.

I

Illustrations, page de « la Mer », 1917, 58; — par les élèves de l'école Estienne, 63; — de la géométrie Manesson Mallet; 212; — par Grasset, 1918, 6; — de Bernard Naudin, 110; — de Lepère, 1919, 3 à 24.
Image de la guerre, 1917, 32; — décalcomanie, 95; — bons points, 146; — de baptême, 183; — de première communion, 1919, 169.
Impressions coloriées au patron, 1917, 32; — de tissus, 74, 109; — d'étoffes, 1919, 65; — de papier, 71.
Incrusté (Bois), d'étain, 1917, 128; — montre incrustée d'or, 1918, 172; — vase incrusté d'argent, 176; — cuir incrusté, 1919, 193.
Inscriptions commémoratives en terre émaillée, 1918, 244.
Insignes et bannières, 1919, 108; 1917, 125.
Ivoire polychromé, 1919, 41; — sculpté, 42; — coupe, par O'Kin, 69.

J

Janvier, par E Grasset, 1918, 9; — par Lepère, 1919, 5.
Jardin à la française, par Paul Huillard, 1919, 89; — (gloriette de), 58; — de Saint-Germain, 1917, 210 à 214.
Jean-Baptiste (Saint), 1918, 25.
Jeanne d'Arc, par Carlègle, 1919, 169; — affiche, 1917, 14.
Jouets articulés en bois découpé, 1917, 88, 95; — de « l'Usine du Jouet de France », 1918, 181 à 186; — du Printemps, 187; — de Helié, 188; — d'Auvergne, 189; — de Clermont-Ferrand, 190; — de la Lozère, 191; — populaires, 192; — des « Blessés au travail », 193; — d'actualité, 193; — poupées, 192, 194, 195, 200; — usine, 149, 158 à 164.
Juin, par E. Grasset, 1918, 11.

K

Khephren (Le), 1917, 51.

L

Lampe en fer forgé, par Brandt, 1919, 70.
Lanterne, par Grasset, 1918, 4.
Lemordant (J.), Dans le vent, 1917, 65; — Baigneuse, 67; — Bretons, 68, 69; — les Goémons, les Pêcheurs, 70; — la Danse, 71.
Lepère (Auguste), graveur, 1917, 75; — 1919, 3; — Pêcheurs, Cathédrale de Rouen, 4; — Janvier, 5; — Amiens, jour d'inventaire, 6; — Cathédrale, 24; — la Bièvre, 7; — Roulotte, 8; — Etude d'arbres, 9, 10; — Couvertures, 4, 9; — Saint-Nicolas-du-Chardonnet, 10; — Procession de Nantes, 11; — Port de Nantes, 12, 13; — Saint-Denis, 14; — l'Orage, 14, 15; — Route, 16; — Quais, Marais vendéen, 17; — Jour des mendiants à Saint-Jean-du-Mont, 18; — Marchés normands, 20; — Vieilles maisons, Amiens, le Ballon, 21; — la Mort sur le monde, 22; — Monogramme, 22; — les Fugitifs, 22; — Fin de journée, 18; — 1917, 77.
Lettres ornées (XIXe et XXe siècles), 1917, 17; — par Grasset, 1918, 13.
Lit, par Mare et Sue, 1919, 59; — par Gallerey, 63; — par Le Bourgeois, 6; — rustique, 85; — de poupée, 1918, 185; — (dessus de), 74.
Lithographies de la guerre, 1917, 2 à 6, 17 à 21; — de Steinlen, 43 à 48; — par Grasset, 8, 12.
Louis XV à la cathédrale de Strasbourg, 1919, 39.

M

Madeleine (Marie), 1919, 45; — et une donatrice, 54, pl. 13.
Magasin (Dôme de grand), 1918, 156; — d'ameublement, 1919, 188. (Voir *boutique.*)
Mai, par Grasset, 1918, 11.
Maison alsacienne, 1917, 38, 39, 171, 173; — natale de Debussy, 79; — à gradins, rue Vavin, 1918, 151; — avec ateliers, 152; — de paysan, 205, 209; — de commerçant, 215; — de l'artisan, 216; — du boucher et du menuisier, 222; — à Strasbourg, 1919, 38; — à Amiens, 21; — sur les bords de l'Ill, 36. (Voir *constructions, hôtels, fermes, boutiques, palais.*)
Manœuvre (Femme), 1918, 148.
Mars, par E. Grasset, 1918, 11.
Médaille, par Lalique, 1917, 106; —

[illegible]

N

[illegible]

O

[illegible]

P

[illegible]

[illegible]

S

[illegible]

Saint-Germain-en-Laye [illegible]

[illegible]

[illegible] — Jeunesse, par Le Bourgeois, 60; — de fontaine, par Bourdelle, 173; — [illegible], par Rodin, 162; — Pieta, par [illegible]; — Cuir sculpté, 193.

[illegible], par Gaberev, 1919, 62; — baléare, 74; — Coin de feu, par Al[illegible]x, [illegible]; — Tabouret baléare, chinois, 74, 75; — [illegible], 76, 77, [illegible], 81; — [illegible], 82, [illegible]

Steinlen: les Vagabonds, 1917, 43; — [illegible], 43, 44; — Dans la V[illegible], 45; — Porteuse de pain, 46; — Croquis [illegible] du front, 46, 47.

Strasbourg (Le vieux), 1917, [illegible] à [illegible]; — [illegible], 1918, 25 à 40.

Stuart (Marie), par Clouet, 1919, 52.

Synagogue (La), 1919, [illegible]

T

Tables, 1919, 78, 79, 84, 86.

Tapis [illegible], 1917, 83; — de Rabat, 87.

Tapisseries de Charet, 1917, [illegible]; — de Raffaëli, [illegible]; — de Vieser, [illegible]; — de [illegible], [illegible]

Tenancières (Les), 1919, 121.

Terre émaillée (Plats en), 1917, 174; — par [illegible], 1918, 244.

Théâtre: [illegible] et Mélisande, 1918, 82; — des Champs-Élysées, 15[illegible]; — [illegible], 1[illegible], 1[illegible]7; — Costumes de Bakst, 88 à [illegible]; — [illegible] du Chat Noir, 12.

Thomas (Saint) et le Christ, 1918, 26

[illegible], 1917, 74, 10[illegible], 17[illegible]; 1918, 143; [illegible], [illegible]

Tombeau du maréchal de Saxe, 1919, 34; — de [illegible], [illegible]; — de François II, [illegible]; — d'Adelais, 1917, 53.

[illegible] (Marie), par Clouet, 1919, 52

[illegible] (Les) [illegible], en Basse-Alsace, 1[illegible], 1[illegible].

[illegible], 1917, 174

[illegible] à Notre-Dame de Paris, 1919, 30.

Typographie, Pages et Ornements, 1917, 17[illegible]; — [illegible] et papier de garde de la Mer, [illegible]; — Travaux [illegible], 58, 63; — Ornements par Grasset, 1918, 6; — Peignot, [illegible] à 112. (Voir page, vignette.)

U

[illegible], 1918, 149, 158 à 1[illegible]

[illegible] (Nicolo da), par Donatello, 1919, 4[illegible]

V

Vaisselier de l'Hospice de Reims, 1911, 73; — de l'Hospice de Noël-Caqué, 82.

Vase [illegible], 1917, 16; — en repoussé, 1918, 1[illegible] à 1[illegible]; — en céramique, 227 à 242; — en verrerie, 1919, 137 à 152.

Verrerie, 1917, [illegible]1, 20[illegible]; 1918, 2[illegible]; 1919, [illegible], [illegible], 1[illegible] à 152

Vierge (Vie de la), 1918, 38, [illegible]6; — [illegible], 41, 42; — [illegible], 46; — Visitation, 50; — Nativité, 53; — d'Olivet, 54; — Aux [illegible], 170; — Annonciation, 172

Vierges sages et Vierges folles, 1919, 25, 29; — de la cathédrale de Strasbourg, 1917, 172.

Vignettes (XVIIIe siècle), 1917, 17; — des journées [illegible], 157 à 161; — de la mer, 161; — de Grasset, 1918, 3, 4, 5, 16; — de Peignot, 100 à 112.

Vinci (Léonard de), un portrait, 1919, 53.

Visitation (La), portail de la cathédrale de Reims, 1918, 50.

Vitrail, carton par E. Grasset, 1918, 4, 15; — à Genève, par M. D[illegible], 1919, 1[illegible]2.

# TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES

## Année 1917


Le Salon de la Guerre, par G. Geffroy . . . . . 1
La Tapisserie moderne, par Mme Ory-Robin . . . . . 7
Pour les Arts du pays, par J. Baffier . . . . . 12
L'Imagerie populaire, par Clément-Janin . . . . . 17
Le Métier du fer, par E. Robert . . . . . 22
Sur le Dessin, par Mirbeau . . . . . 23
Du dessin et de la couleur, par A. Rodin . . . . . 30
Nice, par P. Audra . . . . . 31
La Reconstruction des villages dévastés, par Paul-Léon . . 33
Sur la réforme de l'enseignement des Beaux-Arts, par Quatremère de Quincy . . . . . 40
Steinlen, par George Auriol . . . . . 43
La Sculpture ornementale par A. Lenoir . . . . . 49
Quel sera l'art français après la guerre, par A. Besnard . . 56
L'Ecole Estienne, par C. Saunier . . . . . 58
Lemordant (Julien), par E. Conte . . . . . 65
La Maison française à l'étranger et les bibliothèques de références . . . . . 70
La Copie des œuvres d'art, par E. Pottier . . . . . 71
Enseignement du dessin . . . . . 72
La Gravure sur bois, par P. Gusman . . . . . 73
L'Art [illegible], par R. [illegible] . . . . . [illegible]
L'Esprit d'invention, par [illegible] . . . . . [illegible]
Architecture nouvelle, par P. [illegible] . . . . . [illegible]
Les Nouvelles Tapisseries [illegible] par G. [illegible] . . . . . [illegible]
La Médaille au temps présent, par [illegible] . . . . . [illegible]
Éducation professionnelle de l'[illegible], par [illegible] . . . . . [illegible]
Le Dessin et la Municipalité [illegible], par A. [illegible] . . . . . [illegible]
L'Exposition de dessins au Musée Galliera sur [illegible] Jourdain . . . . . [illegible]
Les Écoles primaires municipales au Musée [illegible] par P. Simons . . . . . [illegible]
Le Témoignage des Ensa[illegible], par L. [illegible] . . . . . [illegible]
La Céramique de Guerre, par L. [illegible] . . . . . [illegible]
Affiches et vignettes, par [illegible] . . . . . [illegible]
Notre enquête sur le dessin [illegible] . . . . . [illegible]
L'Art populaire en Al[illegible], par L. Hinzelin . . . . . [illegible]
L'Art et le crédit public, par G. Geffroy . . . . . [illegible]
La Mort d'A. Rodin, par Judith Cladel . . . . . [illegible]
Le Foyer harmonieux, par [illegible] . . . . . [illegible]
Les Musées municipaux [illegible] Saint-Germain-en-Laye, par A. Mellerio . . . . . [illegible]


## Année 1918


Eugène Grasset, son œuvre, par A. Alexandre . . . . . 1
— Sa vie, par Charles Saunier . . . . . 8
Opinions sur E. Grasset . . . . . 14
Auguste Rodin, par Charles Saunier . . . . . 17
— Son œuvre, par G. Geffroy . . . . . 24
— Son influence, par C. Mauclair . . . . . 30
— Ses dessins, par L. Lumet . . . . . 31
Opinions sur A. Rodin . . . . . 32
— Son « Balzac » (Critiques) . . . . . 36
Rodin et l'Hôtel Biron, par de Lamarzelle et E. Lintilhac . 41
— Son œuvre littéraire . . . . . 42
La Dentelle et la Broderie, par Henri Clouzot . . . . . 49
La Dentelle par A. Lefébure . . . . . 53
La Broderie, par J. Coudyser . . . . . 62
Claude Debussy, par A. R. Brugeot . . . . . 77
Opinions et jugement de C. Debussy . . . . . 88
Œuvre musicale de Debussy . . . . . [illegible]
Œuvre critique de Debussy . . . . . [illegible]
Les Frères Peignot, par G. [illegible] . . . . . [illegible]
Les Artistes vignettistes, par [illegible] . . . . . [illegible]
Le Fer et la fonte, par H. [illegible] . . . . . [illegible]
La Profession de ferronnier, par L. [illegible] . . . . . [illegible]
La Fonte et ses applications industrielles, par A. [illegible] . . . . . [illegible]
L'Esthétique de la Mode, par M. [illegible] . . . . . [illegible]
La Guerre et la Mode, par R. Bo[illegible] . . . . . [illegible]
Goût étranger ou goût français, par A. [illegible] . . . . . [illegible]
Du ciment armé [illegible] esthétique, par L. [illegible] . . . . . [illegible]
Le Métal ciselé et repoussé, par R. [illegible] . . . . . [illegible]
L'Art du métal, par E. Monod-Herzen . . . . . [illegible]
Le Jouet des pays de France, par Léo [illegible] . . . . . [illegible]
Les Constructions rurales après la guerre, par [illegible] . . . . . [illegible]
La Céramique moderne, par Henri [illegible] . . . . . [illegible]

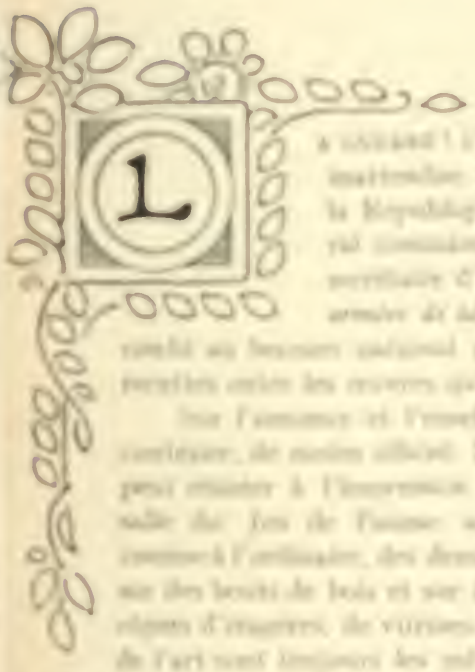

## Année 1919


A. Lepère, peintre et graveur (1849-1918), par Ch. Saunier . 3
Strasbourg, ville de beauté, par E. Hinzelin . . . . . 25
Art comparé. — La Primauté et la suprématie de l'art de France, par A.-Ch. Coppier . . . . . 41
L'Art allemand et l'art français au moyen âge, par E. Male . 53
Le Salon des artistes décorateurs, par R. de Félice . . . . . 57
Le Mobilier pour les provinces dévastées, par L. Vaillat . . 73
La Doctrine décorative de demain, par A. Vera . . . . . 87
L'Ameublement, par L. Sue . . . . . 88
Modernité et tradition : Lettre sur les Jardins, par A. Vera. 89
Le Palais-Royal, palais national, par Georges Moreau . . . . 98
Artisans artistes, par L. Wahl . . . . . [illegible]
Le Décor des Fêtes, par Ch. de [illegible] . . . . . [illegible]
— Idées et opinions : des Fêtes en [illegible] de la Victoire en particulier, par A. [illegible] . . . . . [illegible]
— Fêtes publiques, Gala [illegible], par L. Vaillat . . . . . [illegible]
L'Art et le tourisme, par L. Fargue . . . . . [illegible]
La Verrerie d'art, par F. Massoul . . . . . [illegible]
L'Art religieux moderne, par M. Denis . . . . . [illegible]
Les Boutiques modernes, par J.-G. [illegible] . . . . . [illegible]
— Principales boutiques modernes de Paris . . . . . [illegible]
La Reliure moderne, par Henri Nicole . . . . . [illegible]

LES
ARTS FRANÇAIS

# LE SALON DE LA GUERRE

par Gustave GEFFROY



La guerre ! C'est la guerre qui apparaît d'une façon singulière, inattendue, terriblement présente, par ce Salon des Armées de la République, autorisé par le ministre de la Guerre et le général commandant en chef, placé sous le patronage du sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, organisé par le *Bulletin des armées de la République* et l'administration des Beaux-Arts, confié au beaucoup national pour la gestion financière et la répartition des recettes entre les œuvres qu'il contribue.

Sur l'annonce et l'enseigne, on peut croire à un Salon officiel Rien, au contraire, de moins officiel. La guerre a débordé tout. Aucun être sensible ne peut résister à l'impression irrésistible des œuvres rassemblées dans cette salle du Jeu de Paume, au jardin des Tuileries. Qu'est-ce donc ? C'est, comme à l'ordinaire, des dessins sur des feuilles de papier, des pochades peintes sur des bouts de bois et sur des toiles, des maquettes de terre ou de cire, des objets d'étagères, de vitrines. C'est tout cela, sans doute, puisque les moyens de l'art sont toujours les mêmes, mais les moyens, ici, sont subordonnés au sujet, subissent son ascendant implacable, et l'art s'oublie devant les évocations de réalités que font surgir partout ces simples images.

L'art est oublié, et l'artiste est oublié. Aussitôt entré, on est pris, enveloppé par une autre atmosphère que celle du dehors, et l'on ne songe pas à regarder les signatures, à consulter le catalogue. Qu'importent les noms des artistes habituels ! Ceux-ci ont des livres tout différents des personnages des Salons annuels d'avant la guerre. Ne cherchez pas les dénominations usuelles de membres de l'Institut, hors concours, médaillés d'honneur, sociétaires, associés, etc., etc. Les exposants du Jeu de Paume ne connaissent pas les parures d'autrefois, leur catalogue porte les mentions de leurs livrets militaires, leurs décorations sont les croix de guerre, et, parfois, une cravate de crêpe à l'angle de leur cadre.

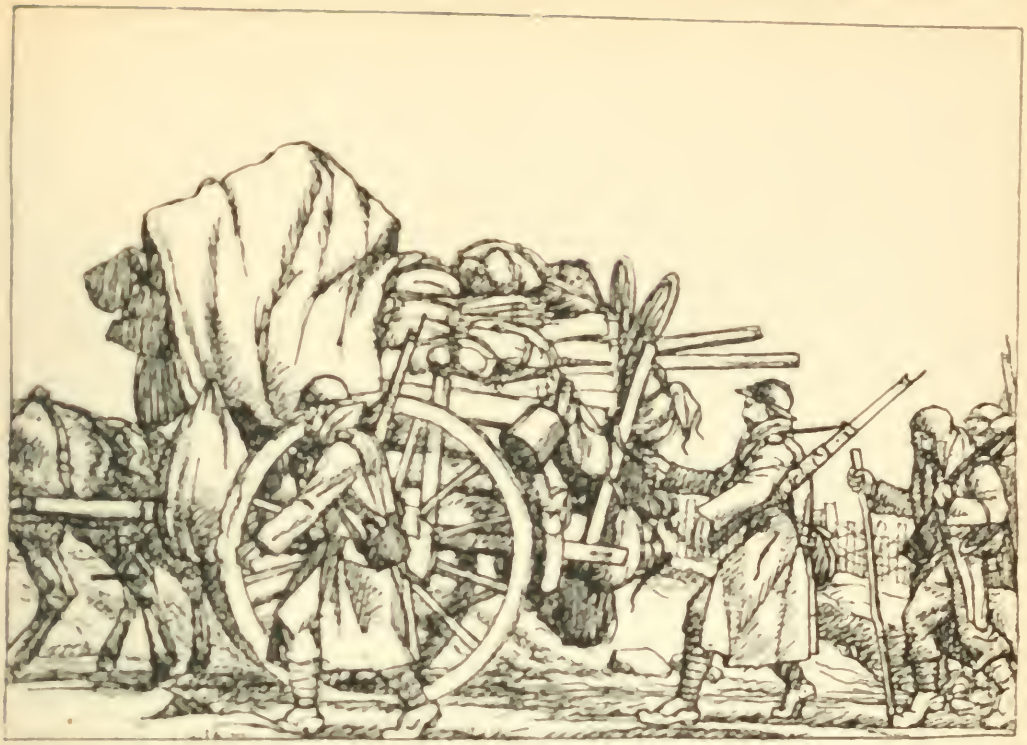
Ils se mentionnent et se distinguent les uns des autres par leur arme et leur grade. Ils sont des conducteurs d'automobiles, des lieutenants d'artillerie, des

chefs d'escadrons de trains régimentaires, des sapeurs du génie, des officiers de dragons ou de cuirassiers, des téléphonistes, des estafettes, des motocyclistes, des aviateurs, des mitrailleurs, des musiciens, des pionniers, des agents de liaison, des guetteurs, des brancardiers, des ambulanciers, des infirmiers, des médecins, — et des soldats de tous les régiments, de tous les escadrons, chasseurs d'Afrique, zouaves, cuirassiers, chasseurs à pied, chasseurs à cheval, canonniers, fusiliers marins, coloniaux, légionnaires étrangers. Ils sont résumés par le beau dessin de Bernard Naudin qui illustre la couverture du catalogue : un jeune soldat qui dessine, un ancien qui le regarde, qui porte les deux fusils avec tout son faix de sacs, de cartouchières, de bidons.

On a, parmi les artistes de ce Salon, parmi leurs œuvres, la sensation d'une foule : fantassins, cavaliers, artilleurs, tous les costumes, bleus, kakis, gris, verdâtres, toutes les coiffures, casques, képis, bonnets de police, bérets ; toutes les armes, fusils, mitrailleuses, mortiers, canons lourds et légers, et l'on croit entendre le bruit des trains qui roulent prudemment et lentement sur les voies ferrées exposées, des camions qui passent lourdement, à la file, sur les routes repérées par les obus, des caissons qui bondissent à travers champs. Cette foule d'artistes (il y a près de trois mille œuvres exposées) est une foule anonyme, malgré les noms inscrits aux pages du catalogue. On n'avait pas vu encore, dans un Salon, cet anonymat imposé, cette force collective, cette réunion d'œuvres ne formant qu'une œuvre.

GEORGES BRUYER. *Zouave.*

Quelle est donc cette force unique, vivace, répandue partout, qui anime une telle réunion ? C'est la force de la vérité subie, imposée à tous. Ils ont fait de l'art comme ils font la guerre, comme ils vivent dans la tranchée, dans les abris, dans les dépôts de relève, comme ils mangent la même soupe, comme ils boivent le même vin de la gourde. Leurs existences se sont réunies et unies, devant la fatigue, devant le froid et la faim, devant le martyre de l'eau, de la boue, de la vermine, devant la mort. La même dictée qui leur était faite à tous, ils ont pu l'écrire d'une façon différente, mais ils disent tous la même vérité ; la voici qui rayonne et s'assombrit, qui s'exalte et se résigne, qui s'entrevoit et s'impose, dans ces cadres juxtaposés, sur

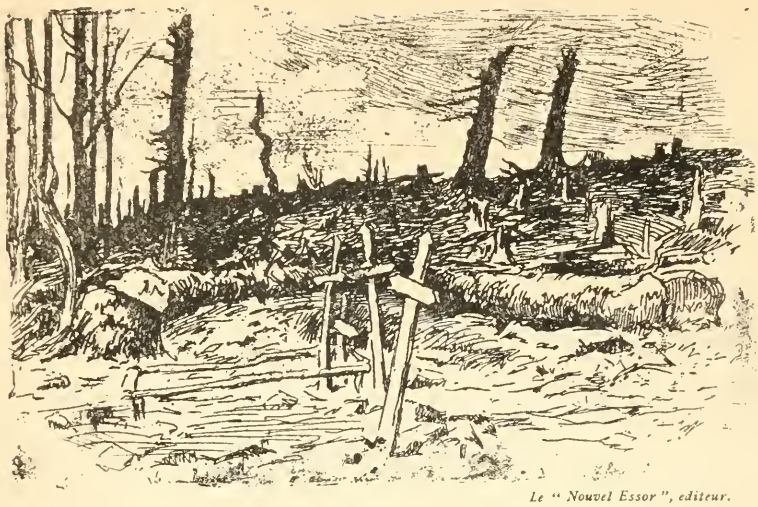


MAURICE TAQUOY — *Voiture de sacs.*

les surfaces crayonnées, aquarellées, peintes, par ces croquis, ces pochades, ces portraits, ces scènes vécues, rapidement aperçues ou tenacement méditées.

Ne cherchez pas cette fois la peinture militaire aux anecdotes, telle que vous l'avez souvent rencontrée aux expositions. Cette peinture-là viendra plus tard, exécutée par ceux qui n'auront pas vu la guerre. Plus tard aussi de puissants génies pourront évoquer en œuvres grandioses le spectacle de notre temps que l'avenir apercevra dans son ensemble, glorieux et terrifiant, abominable, sublime, et peut-être rayonnant au fond des ténèbres, malgré tant de honte et tant de sang. Aujourd'hui il n'est question ni d'arrangements ingénieux, ni d'évocations historiques. Les artistes sont des soldats, ils sont à la guerre, devant la guerre, dans la guerre, et ils n'ont que le souci de fixer ce qu'ils viennent de voir. J'en connais qui dessinent au fond des tranchées, sur le calepin qu'ils gardent précieusement dans la poche de leur capote, et qui, aussitôt au repos, dans l'abri où ils s'éclairent tant bien que mal d'une clarté douteuse, dans le cabaret où la lampe suspendue projette sa lumière obscure sur la table où ils s'accoudent, se hâtent, par le fusain, par la couleur, de donner une forme plus durable aux notes prises sur le talus de boue, près du créneau.

Regardez donc ce Salon dans son ensemble, comme s'il ne devait jamais être dispersé (il devrait en être ainsi, pour la mémoire de ceux qui sont ici rassemblés), et vous connaîtrez la guerre sans mensonges. Vous verrez tomber les blessés, se raidir les morts, qui passent bientôt sur la civière, la face voilée ; vous verrez courir les



Le " Nouvel Essor ", éditeur.

P.-A. Bouroux. *Le Hartmannswillerkopf.*

fantassins sous la pluie, chargés de fardeaux ; vous verrez la marche haletante des fugitifs, femmes, enfants, vieillards ; et tous les paysages de l'invasion, du désastre, du ravage, de l'ignoble dévastation, villages en flammes, toitures crevées, maisons effondrées, terrains mitraillés, abris détruits, cimetières aux cadavres serrés et entassés, tranchées où la vie voisine avec la mort, où la volonté domine et nargue le destin. Vivant au ras du sol, sous les nuages, le soldat a su décrire la tristesse des arbres décapités, tailladés, de la terre bouleversée, ouverte au profond de sa matière ou revêtue de neige, du ciel rayonnant, fumeux, crépusculaire. Le plus naïf, le plus balbutiant, comme le plus habile, a su exprimer l'aspect des lieux avec la couleur du moment. Comparez à ces croquis les plus surprenantes photographies, et dites où se manifestent le frémissement de la sensation, la profondeur de la vie.

Tous ces soldats ne sont pas des artistes du dessin et de la couleur. Beaucoup sont des artisans possédant un métier, habiles à inventer l'outil qui leur manque, à employer la matière, bois ou métal, qu'ils ont sous la main. Aussi ce Salon des Armées se double-t-il d'un surprenant aspect

Achille Ouvré. *Siks au camp anglais.*

BERNARD NAUDIN

*LITHOGRAPHIE* (0.50 × 0.65)

RENEFER. *Village dans la Somme.*

d'atelier et de vitrine. Les uns ont sculpté des cannes à têtes caricaturales, à serpents enroulés, des manches d'ombrelle, des pipes, des porte-plume, creusé des tabatières, des coquetiers, tourné des ronds de serviette, façonné des coffrets, des violons, des nécessaires de bureau. Les autres ont ciselé et orné des bagues, des bracelets, des fleurs de corsage, des cœurs, des broches, qui enserrent dans leurs griffes des pierres précieuses ou de jolis cailloux, des encriers, des presse-papiers, ou bien ils ont façonné des chandeliers, des lampes, des bougeoirs, des cachets. D'autres encore sont des constructeurs qui créent des réductions de navires cuirassés, d'avions de tous les modèles, de canons de tous les calibres, de lourds tracteurs automobiles ; un hangar d'aéroplanes, cette dernière pièce digne de figurer auprès des anciens chefs-d'œuvre de corporation des compagnons charpentiers. On peut espérer, à défaut d'un musée d'ensemble, que les municipalités sauront acquérir les œuvres de dessin et les modèles d'objets, pour les musées provinciaux, les écoles professionnelles, les cours techniques.

Parmi tous ces objets, la supériorité est à ceux qui sont créés de toutes pièces, avec les matières premières recueillies sur le front, extraites des projectiles, le cuivre, l'aluminium, ou cherchées au bois des poutres et des branches. Les artisans ingénieux, travaillant avec des outils de rencontre, parfois façonnés aussi sur place, prouvent avec une évidence irréfutable le goût du métier survivant à toutes les fatalités, à toutes les horreurs. Au fond de la tranchée, l'homme de la profession s'obstine avec une volonté héroïque, avec un amour admirable, à modeler l'objet, à l'orner des fleurs qui croissent encore çà et là, dans les prairies dévastées, dans les jardins abandonnés, le muguet et l'œillet, la pensée et l'aubépine, le fuschia et la marguerite, et la rose de France dont l'artisan-soldat forme pieusement un encrier.

Et c'est encore une autre forme d'esprit, vivace et charmante, avec sa drôlerie et sa verdeur, que celle des humoristes, des caricaturistes, qui ne peuvent retenir leur verve, imposer silence à leur fantaisie, parmi les tranchées bombardées, les trous d'obus, les réseaux de fils de fer. La bonne humeur de Fanfan la Tulipe et du sergent la Ramée, du soldat de Valmy et de Sambre-et-Meuse, persiste à travers les périls et les horreurs, les pluies de feu, les nuées de gaz empoisonnés, sous l'ouragan de cette guerre sauvage abattu sur la France immortelle.

# LA TAPISSERIE MODERNE

La tapisserie est l'art de créer une texture et d'y fixer des images et des rêves, de faire naître des formes dans des tissus souples et mobiles, destinés à revêtir le mur. Sous cette dénomination de tapisserie on confondait dans le passé toutes les tentures qui concouraient à la parure des édifices, quelles que fussent les techniques adoptées dans ce but.

Complément de la peinture et de la sculpture dans la décoration monumentale, la tapisserie historiée est, entre toutes, une expression plastique d'une merveilleuse souplesse ; c'est elle qui, par excellence, peut créer l'atmosphère d'un logis XX^e siècle, et servir de parure aux manifestations de la vie.

Nous avons une tradition, mais il est vrai de dire aussi que mille et un dérivés nous en ont éloignés peu à peu, et qu'il est bon parfois de remonter aux sources pour trouver fraîcheur et spontanéité.

La base d'une tapisserie est une structure géométrique : quand cette tapisserie devient surface murale décorative, elle doit accuser le caractère monumental du mur pour faire corps avec lui.

En quelques lignes essentielles, tant fleuries deviendront-elles.

Dans le « Couronnement de Clovis » : « Comment le fort roi Clovis prit la ville de Soissons », qui est l'expression la plus ancienne des tapisseries de la cathédrale de Reims, les masses sont devenues uniformes dans la couleur, mais elles restent lisibles, délimitées par les traits qui les inscrivent ; les figures valent par la place qu'elles occupent, par leur attitude ; le roi est désigné, il porte une couronne haute et ouvragée. Et les longues lignes enchevêtrées des piques, des lances et des arbalètes, qui se dispersent en angles et s'étagent jusqu'au haut de la tenture, les lignes verticales des colonnes, la ligne verticale d'un bouclier pesant à terre donnent à cette composition l'aspect d'un mur solide, massif, capable de contenir un cortège de guerriers, et en même temps de lui servir d'appui.

Le plus pur de notre tradition est là, et *c'est un rythme linéaire dont la couleur est l'ornement.*

En matière de tapisserie, c'est le fil qui est la valeur, à plus haut titre que la couleur imprégnée.

Une texture de soie dont les traits sont lancés en des sens différents, une texture de chanvre dont les fils forment des reliefs, peuvent, en une même couleur naturelle, donner naissance à des tons infiniment plus variés que le peintre ne saurait en obtenir par la seule virtuosité de ses touches.

La laine, le chanvre, le lin, la soie, l'or et l'argent lamés possèdent dans leur volume des valeurs qui leur sont propres, et c'est avec l'émotion de ces valeurs que nous pourrons vivifier l'art de la tapisserie.

Or l'industrie nous offre aujourd'hui une variété innombrable de matières

textiles, tissées ou non, sous des aspects ingénieux; elle fait valoir les qualités inhérentes à chacune d'elles : éclat dans les satins, souplesse, fluidité dans les gazes, épaisseurs sombres dans les velours, etc.

La machine, se tenant là dans son vrai rôle, nous évite en grande partie l'œuvre de patience si redoutée des meilleures volontés ; elle devient notre auxiliaire, livre ses nouvelles conquêtes à l'artiste, dont l'œuvre commence alors.

D'un satin jaune d'or ne voyez-vous pas surgir le tournesol brillant au soleil ? dans les tissus de soie blanche ne voyez-vous pas des lis ? des mousses dans les peluches ? etc.

Un désir nous vient de faire naître ainsi le réalisme savoureux qui nous aide à rapprocher nos rêves imagés d'une apparence sensible.

Il y a des liens entre le mur et la toile, le chanvre et le bois, entre les perles de cristal et les gouttelettes d'eau, entre les gazes, les soies irisées et les nuages.

Notre émotion correspond à celle du peintre, notre mode d'expression est plus riche, plus varié que le sien, car il est couleur et volume.

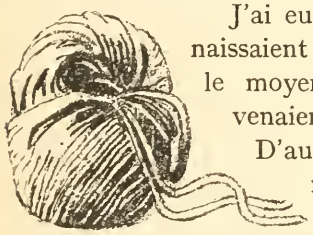
Une technique qui consiste à accueillir toutes matières textiles tissées ou non, à les assembler, les recomposer, dans le but de leur donner un aspect d'unité ; une technique qui consiste, en outre, à se servir d'une aiguille sur des métiers à broder se classe dans la broderie-application.

Hélas ! ce mot broderie évoque de nos jours toute une série de petits carrés, de petits outils, de points de croix, points de riz, points du diable, etc., etc., un passe-temps purement manuel où les doigts ne sont pas au service de la pensée. Il est vrai ! les mille et un moyens employés pour eux-mêmes sont trop évidents ici.

Et nombre de femmes dédaignent la broderie. Elles cherchent des valeurs colorées par superposition de peinture jusque sur de la soie !... plutôt que de les chercher dans la soie même. Et je suis témoin chaque jour de l'ingéniosité qu'elles déploient pour éviter de se servir de l'aiguille là où elle conviendrait.

Pourtant il n'y a pas de hiérarchie des instruments : si une palette vaut un ébauchoir, une aiguille vaut un pinceau ; en regard, il n'y a pas de hiérarchie des matières : le chanvre vaut la soie, la terre vaut l'or ; une masse de matière choisie par l'artiste n'a besoin d'être ni fine ni grossière abstraitement ; il lui suffit d'être élue.

Dans une tapisserie brodée, elle doit rester sensible à l'interprétation modifiable de la main au service de l'esprit ; cela depuis le moment où cette tapisserie a été mise sur le métier jusqu'au dernier point de son exécution. Un ouvrage ainsi conçu s'éloigne des petits carrés déterminés, il n'est plus comparable au corps chimique qui peut se résoudre en divers éléments, puis se reconstituer par une opération inverse. Il est la projection spontanée du sujet.



J'ai eu dans mon atelier des élèves et des ouvrières qui connaissaient toute espèce de points ; elles voyaient à travers tout le moyen en leur possession ; les branches d'un arbre devenaient des « noués », les feuilles des « lancés », etc., etc. D'autres, au contraire, voient immédiatement la vie, la réalité des choses qu'elles ont à représenter. Quand je les entends donner à leur matière le nom des objets et

des effets qu'elles doivent traduire, se dire de l'une à l'autre : « Passez-moi les feuilles, passez-moi les nervures, les gouttes d'eau, les reflets, etc., etc. », je suis sûre que tout va bien, qu'il n'y aura pas à défaire, qu'un peu d'enthousiasme les traverse ; leur métier à broder devient enchanté.

Dessinons, modelons notre texture elle-même, en vue des lignes et des couleurs que nous voulons inscrire dans la tapisserie murale, celle qui raconte et laisse libre cours à l'imagination, celle qui doit être nourrie de notre souffle point par point jusqu'à la fin de son exécution.

La chaîne et la trame d'une tapisserie de haute ou de basse lisse sont inéluctables, c'est un entre-croisement de fils, de traits de laine serrés, ayant pour objet, non la production, mais la reproduction du sujet. Il y a là si peu de place à l'interprétation que tout dépend finalement du carton de tapisserie, lequel est peint. Or la peinture procède du pinceau qui dilue une pâte colorée dont la touche fraîche est naturellement susceptible de s'incorporer dans la touche voisine, et rien de pareil ne se passe en matière textile. La base initiale d'une texture n'est pas la touche, mais le trait en épaisseur ; quelle que soit sa souplesse, il est arrêté, délimité : ce sont des lignes qui doivent lier entre les masses colorées, lignes apparentes et non fuyantes accusant une base géométrique et créant dans l'unité de la forme la caractéristique de la tapisserie.

Et pour remplir la tâche que nous plaçons devant nous, s'agit-il seulement de moyens ? Non ! .. les circonstances actuelles donnent une grande force à cette idée de la toute puissance du sentiment en art, comme ailleurs ; et la femme peut, sous forme de travaux à l'aiguille, aider au large essor de l'art décoratif en le rapprochant de la vie, du foyer, de la famille, dans une expression qui sera celle aussi de sa sensibilité particulière, et parce que ses facultés de fantaisie, d'imagination, de tendresse ne seront nulle part mieux employées qu'au service d'un art fait pour suggérer, charmer, envelopper.

Nous demanderons aux tapisseries de clore nos murs, pour les animer, faire apparaître la vie dans leur profondeur, éloigner ces murs ou les rapprocher, selon qu'elles seront neutres ou éclatantes.

Il y a quatre ans, le Salon d'automne ouvrait ses portes à l'Exposition munichoise, qui nous offrait une série d'intérieurs. L'organisation, la méthode sont les guides de tout labeur allemand, et elles nous apportaient là comme ailleurs ce qu'elles sont susceptibles de faire naître, c'est-à-dire, dans le domaine de l'art appliqué, le bon emploi de chaque matière à la place que l'usage et l'hygiène ont consacrée ; la peinture, la sculpture, la céramique témoignaient d'une collaboration étroite entre l'architecte et les techniciens ; de tapisseries il y en avait peu ; de fantaisie imaginative il n'y en avait point. Et les murs vides d'une salle de musique laissaient décidément apparaître toute la pauvreté de cette ordonnance, impuissante à créer une atmosphère autre que celle d'un buffet de gare ou d'un hôpital.

En regard, nous avons une expression plastique où se révèle le sentiment de l'intimité, la gaieté légère et tant de fantaisie !

Nous sommes ainsi, sans désir d'étonner, nous transmettant le secret des formes harmonieuses. Naturellement l'éducation d'un sol enrichi nous donne la faculté de peser, de comparer, nous avons le goût, et notre mission à travers les siècles semble être d'imposer ce goût aux autres nations qui l'accueillent délibérément. Alors ?

A l'origine, l'apparition de nouvelles formes dans les tissus semble avoir été la source de modifications dans l'architecture elle-même.

Tout un ensemble mobilier peut dériver de l'atmosphère créée par la tapisserie murale, et la femme est le meilleur ensemblier qui puisse être.

N'est-ce pas en veillant au bien-être de ceux qui l'entourent qu'elle dispense le confort de la maison; ne doit-elle pas embellir et parer sa demeure ? Cela s'entend de chacune d'elles, quelle que soit sa condition sociale.

Il appartient, en outre, à quelques-unes de réaliser les harmonies les plus délicates et les plus rares, les plus somptueuses aussi.

Nous ne pouvons pas nous contenter d'un décor factice, en vue de l'effet à produire sur ceux qui passent et non pour la satisfaction intime de ceux qui demeurent ; nous ne pouvons pas nous contenter d'un agencement déterminé de telle sorte qu'aucune place n'y soit libre pour l'objet de rencontre. Après tant de choses terribles vécues, si nous voulons clore nos murs, que ce soit pour accueillir l'Art !

Le thème, le dessin, la couleur, le sens théorique de la matière, d'une part, et l'exécution, d'autre part, ne sont souvent que la rencontre de deux indifférences : l'œuvre de goût dans un ensemble mobilier reste subordonnée à celle du technicien maître, où elle n'apportera rien d'essentiel, peu de vie, une aimable répétition.

Si nous nous occupons de tapisseries, laissons le forgeron battre son fer et forger sa grille, laissons l'émailleur, le céramiste surveiller la chaleur de leur four ; les nouveaux rythmes ne naîtront pas seulement de traits sur le papier et de coups de pouce dans la terre glaise.

Dans la toile de chanvre, j'ai cherché, non pas un décor, mais un fond mural naturel. Par l'entre-croisement de ses fils apparents, elle revêt le mur et n'en fait pas disparaître l'idée; sans surcharge de couleur, en elle et par ses propres moyens, elle admet toutes les possibilités d'harmonies tranquilles. Son relief naturel est le chanvre fil, le chanvre ficelle, dont le volume plus ou moins sensible crée des plans diversement colorés, en un même ton, en une même matière. Le fil sert à coudre des sacs, à assembler toutes sortes d'étoffes ménagères et il vit dans la dentelle ; la ficelle sert à faire des paquets et elle vit dans la texture d'un arbre figuré.

La ficelle est tige encore, colorée par le soleil, d'une grande subtilité de tons veinés, parfois mate, parfois luisante, souple et rigide ; elle est la transition naturelle entre la toile et le bois.

Et l'affinité de la matière proche du sens de cette matière appelle en un relief progressif les traits largement sculptés dans le bois, le chêne par exemple, ni verni, ni teinté.

Une tapisserie neutre laisse vivre tout ce qui se pose devant elle, elle peut servir de fond au bloc du statuaire et, néanmoins, avoir son éloquence, donner à

celui qui s'en approche, un peu plus un jour, un peu plus le lendemain.

Le chanvre se colore avec le temps, l'or léger est son rehaut naturel, une sorte d'extériorisation.

C'est un milieu qui se forme ainsi, une base de valeurs sobres, susceptibles d'évoluer vers toutes les rencontres, dans la matière animée, et non décorée, au sens fréquent du mot.

Ah ! le beau champ de travail qui accueillerait toutes techniques capables de donner une expression au décor mural. Dans chacune des expositions d'art appliqué qui nous sont offertes depuis quelques années, elles tendent à se faire jour, ces techniques ; imprégnées d'une sensibilité féminine qui veut se fixer dans le domaine de l'imagination autrement qu'à l'aide de la peinture et de la sculpture, elles sont : improvisations à l'aiguille, recherche de la couleur sur d'anciens procédés, emploi de masses interprétées par l'industrie, emploi de matériaux inusités. Une matière vivante se forme ainsi, ornement du rythme géométrique. Et ce rythme géométrique n'est-il pas, d'autre part, la grande préoccupation des peintres modernes ?

Ce sont là des éléments nouveaux. Faisons ici le vœu plein de ferveur qu'ils soient coordonnés !

Prenons connaissance de nos forces, elles sont renouvelées et capables d'enrichir notre patrimoine national en plaçant la tapisserie au rang que nos ancêtres lui ont donné.

BLANCHE ORY-ROBIN.

## *L'ART POUR TOUS*

*Où tend le progrès général ? A répandre dans toutes les classes, avec le bien-être, l'instruction et le sentiment des arts. Cette tendance, rien n'en peut arrêter le développement ; le suivre ne serait pas assez, le devancer est votre loi.*

*La partie la plus intelligente, la plus éclairée de la nation est déjà artiste, faites que la nation tout entière le devienne ; si l'on vous dit que l'art ne s'élève qu'emporté par l'inspiration et qu'il n'y a pas de procédé pour créer des hommes de génie, pas plus dans les arts que dans les lettres, vous conviendrez de cette vérité, mais l'extension des arts à tous établit une immense base qui empêche qu'un homme de génie puisse rester inconnu, incompris ou négligé. Et d'ailleurs, immédiatement au-dessous du génie règne le talent, et quand le public sera composé d'habiles praticiens, les talents seront d'autant plus distingués qu'ils auront de meilleurs juges. Le génie sera le sommet, le talent et le goût la base... Le génie, c'est aussi l'élite, et pour avoir l'élite il faut créer une foule. L'élite est l'inconnue exceptionnelle dégagée de la foule ; c'est le génie qui sommeille et que cet appel général va relever partout où il est en germe.*

COMTE DE LABORDE.

*(Rapport sur l'Exposition universelle de Londres, 1851.)*

# POUR LES ARTS DU PAYS

## *POTERIE RÉGIONALE, BERRY ET NIVERNAIS* (Planche 3)

Nous avons décidément pris la résolution de marcher pour l'art utile, parce que l'art utile est en tous ouvrages où l'on peut loyalement constater que l'artisan a respecté sa main. Vous nous ferez remarquer que c'est peut-être un peu tard pour fixer cette résolution dans notre entendement des choses de l'art ? Pardon ! nous y sommes depuis trente ans passés, dans cette disposition, le malheur est que nous n'avons pas réussi encore à faire bien comme il faut, selon le sens déterminé de la doctrine. Et nous sommes désolé de compter parmi les fauteurs de luxe frivole, de superfétations illusoires et de tentatives incomplètes. Le courant irrésistible nous emporte malgré nous. On a beau essayer de réagir, de se cabrer tant que l'on peut pour surmonter le flot grossissant, il nous entraîne. A la suite d'efforts inouïs, de cramponnements désespérés après la barque pour la tenir dans le bon vent, on retombe blessé, écrasé, moulu devant le maudit flot qui monte, monte, poussé par le vent contraire. Tout serait-il donc perdu, fini ? Nous ne le croyons pas.

Nous avons choisi comme sujet les grès du Berry, de la Borne, du Châtelet-aux-Archets, de Verneuil, de Saint-Amand-en-Puisaye (Nivernais). De la forêt de Tronçay, en Bourbonnais, provient la petite tasse en bois de hêtre (Pl. 3).

Ah ! ces petites tasses de bois à goûter le vin, bien patinées, quelles délices ; qui ne connaît pas nos celliers du centre de la France ne connaît pas les entonnailles des vins frais, et à celui qui ne connaît pas les entonnailles des vins frais de France il manque une belle impression de vie.

Pour arriver à une démonstration caractérisée, nécessaire à la rénovation des arts de chez nous, il faudrait d'abord rétablir la pierre angulaire sur laquelle posait et doit à nouveau reposer la doctrine initiale qui permettra, encore une fois, de recréer le critérium, ou pour mieux dire le sens moral inhérent à la nature des êtres et des choses de notre pays et de notre race. A force de tout élargir rien ne tient plus dans rien. Tout a été confondu, et, en définitive, notre ordre social actuel ressemble à un capharnaüm où s'entassent pêle-mêle toutes sortes d'idées étranges, de théories compliquées, de spéculations bizarres avec thèmes d'analyses infinies qu'il faudrait ranger pour laisser la place aux belles formules synthétiques que l'on trouve à chaque page de nos livres des métiers, et dans la structure de nos monuments français héroïques et familiers. Il faut reprendre à pied d'œuvre l'aménagement harmonique de notre belle « Terre », source d'inspiration esthétique, de capacités constructives pour les rapports de proportions, la valeur des volumes, pour les vibrations des plans, l'entente des amincissements et des renflements des lignes, pour les reliefs lumineux et les reflets des ombres dans l'atmosphère du milieu.

De l'aveu du Dictionnaire Larousse, *aménager* signifie : disposer avec ordre. Disposons donc avec ordre des monuments (biens naturels) issus de la « Terre » pour l'ordre des monuments fa-

çonnés de mains d'homme (biens sociaux), empruntés à la Terre, notre mère spirituelle et matérielle. L'aménagement harmonique qui dispose avec ordre, pour les arts nobles, grâce à leur expansion émulatrice dans les sociétés qui aspirent à s'élever par l'honneur, la magnificence et la gloire, représente le contrepoids des exploitations mercantiles où s'affirment la concurrence déloyale avec les industries de mauvais aloi, la soif insatiable des richesses monnayées et la passion dominatrice qui engendre les dévastations des territoires, comme cela se voit en Asie, en Afrique et en Europe, hélas !

La devise du *Werkbund* allemand est : l'Art pour la spéculation, l'Art pour le commerce. Chez nous, aux beaux temps de la France corporative, le commerce était pour l'Art, c'est ce qui explique la splendeur esthétique de nos villes, de nos bourgs, de nos hameaux et petits lieux champêtres qui demeurent encore par lambeaux sur notre sol dévasté.

Pour aller rechercher et exposer l'origine du mal que fait le ver rongeur au sein de notre société moderne, il faudrait retourner loin dans le passé de notre nation. Une plaie mauvaise s'est ouverte par le régime emprunté du prétendu père des Arts en France, le monarque impérialiste romain François Ier, lequel a été vraiment le père du luxe frivole, du faste illusoire, de la pompe décevante, c'est-à-dire le contraire des arts utiles et nobles qui élevaient l'âme du peuple de France en exaltant les vertus magnifiantes de notre race. Il dédaignait souverainement ce qu'il dénommait par moquerie nos « paysandailles » de pierre pour s'exclamer d'admiration devant les marcotages plaqués de son... ami Il Primaticio, peintre archi-médiocre et bâtisseur déplorable, joignant à l'ignorance de l'architecture l'outrecuidance d'un matamore se regardant passer dans un pays barbare où il ne trouva rien de bien que lui et ses détestables appendices de pierre qu'il accrocha un peu partout en France, jusqu'au glorieux château de Sagone, qu'il profana odieusement.

Entendez bien que ces dires ne visent en rien l'illustre maître Léonard de Vinci, qui ne fit pas les écluses de l'Yèvre à Vierzon, comme on le dit à Bourges, mais qui les répara peut-être, chose louable et tout à l'honneur du célèbre peintre italien ; celui-ci n'a pas dû dédaigner les peintures de la nef à la chapelle de Jacques-Cœur, ignorées encore à cette heure à Bourges comme l'était la cathédrale en 1886. Si on n'avait pas le cœur profondément attristé par tous ces faits et gestes, on rirait en considérant le très grand nombre de professeurs professant encore dans nos écoles, grandes et petites, que Benvenuto Cellini, autre ami bien cher du monarque romain qui domina en France, est venu chez nous au XVIe siècle pour enseigner les arts de la sculpture, de la ciselure et de la fonte des métaux, à nos magnifiques artisans corporatifs qui avaient bâti, sculpté, peint, meublé et ciselé nos héroïques cathédrales des villes, nos magnifiques églises des bourgs, nos splendides palais et châteaux ainsi que nos manoirs et petits lieux champêtres où se voyaient, sur nos dressoirs sculptés, nos étains et nos cuivres, nos poteries de terre vernissées et nos grès superbes, qui respirent encore une crâne santé dans les formes amoindries, mais belles tout de même, que nous représentons.

Ces « paysandailles » qu'exécrait le monarque cosmopolite François Ier et que nous avons pu tirer de dessous les amoncellements d'objets disparates de faux luxe, donnent une expression d'art

élevée, adaptée à une matière noble et en parfait accord avec la nature de chez nous. Ces œuvres belles, issues de notre tradition corporative française, disqualifiée depuis longtemps par les entrepreneurs forains, portent forcément la marque routinière de l'esprit mécanique abusif. Mais si vous impressionnez, dans le bon sens émotif d'art, la main de l'homme qui tourna ces pièces peu soignées, elles deviendront parfaites de formes. Si la main émue qui aura travaillé le grès humide s'applique à soigner le grès au contact du feu, il sortira de la fournaise des objets remarquablement généreux d'aspect et d'une expansion morale réconfortante.

La bouteille à vin en grès brun du Châtelet-aux-Archets représente un objet précieux, lequel était porté par le second d'un groupe de moissonneurs. Cette bouteille tenait, entourée du même respect, la boite ou demi-vin, les années qui donnaient de médiocres vendanges. Le premier du groupe, le capitaine, portait une besace dans laquelle était le pain pour l'équipe, et la cruche à eau était dévolue au dernier du groupe, un jeune homme généralement, qui avait fort à faire pour alimenter son monde pendant les fortes chaleurs. La cruche de la Borne en grès gris chaud est une des pièces les plus nobles d'un ensemble bien diminué, mais que l'on peut reconstituer en notable partie en ajoutant des pièces neuves issues de la tradition locale. La bouteille à huile, elle aussi de la Borne, objet précieux s'il en fut, était considérée comme un bijou, de même que la bouteille à liqueur qui tenait rang de haute noblesse de chambre dans la hiérarchie du mobilier de famille, où le pichet, lui, itou de la Borne, était usité par tous les temps, à toute heure de nuit comme de jour soit pour le service de l'eau, de la boite ou du vin. La petite écuelle en grès de Verneuil, délicieuse de forme, soignée au tournage et bien venue à la cuisson, était en grand honneur aux temps des fauchaisons, des moissons. Elle donnait à l'eau fraîche une suavité délicieuse, la boite et les vins frais de nos vignes du Centre prenaient, au contact de ces coulées généreuses du grès, des éclats et des saveurs inénarrables. Ces matières de grès de chez nous, travaillées loyalement et avec émotion, peuvent donner des objets de haute valeur esthétique, conséquemment de haute portée morale, comme nos grands monuments héroïques, comme nos fontaines fraîches et leurs petits cours d'eau fertilisants, nos petites routes d'eau flottables, nos grandes rivières et nos fleuves navigables, tous, et tout ce qui fait partie de nos monuments naturels et façonnés, longtemps méconnus, vilipendés, dévastés ou déménagés, comme cela se pouvait constater pour les villes de Sagone, de Veurche, il y a environ un mois.

La dévastation de Bourges et de ses environs, qui commença au milieu du XVIe siècle, s'est continuée méthodiquement jusqu'à nos jours. Plus de soixante clochers tombèrent, pendant deux siècles, dans notre glorieuse capitale. Les arts de chez nous, méprisés des hautes classes sociales, se sont conservés en partie dans les domaines champêtres et les petites maisons campagnardes. La tradition orale tenait encore, il y a cinquante ans, des fragments d'épopées qui auraient bien surpris l'illustre Barboux, si on les lui avait présentés imprimés et bien reliés. Les documents reproduits sur notre planche 3 indiquent la valeur de nos formes plastiques usitées encore il y a cinquante ans, et que la Kamelote bochi-cosmopolite a remplacées jusqu'en nos huttes de bûcherons du plus

lointain de ce qui reste de nos bois.

Vous nous croirez si vous voulez, mais nous vous affirmons, nous pourrions jurer au besoin, que peu, très peu des habitants de Bourges connaissaient la cathédrale de Bourges en 1886. Ce fut en cette année, mémorable pour nous, que nous avons fait un séjour prolongé au sein de notre glorieuse capitale. Il y avait une exposition artistique à l'occasion d'un concours régional. Nous avions exposé notre *Louis XI* tout frais fondu en bronze et le buste de l'*Angèle* en marbre à peine terminé. Les grands maîtres Auguste Rodin et Jean Paul Laurens, appelés du grand Paris par M. le Maire de notre cité, le très sympathique et distingué Eugène Brisson, nous avaient décerné la grande médaille d'or. Que voulez-vous ! on bombait un peu de l'estomac, on était jeune encore et on était accosté dans la salle d'exposition, dans la rue même. Nombre de messieurs très bien nous parlaient de leurs voyages en Italie, en Grèce. Athènes, le Parthénon, Venise, Saint-Marc, Rome, saint-Pierre, les loges du Vatican, le torse du Belvédère et surtout Florence. « Oh ! Florence ! Monsieur Baffier, que c'est beau ! que c'est beau, n'est-ce pas ? Vous êtes allé souvent à Florence, monsieur Baffier ? Et vous devez connaître Rome ? » Nous répondîmes oui, en pensant qu'il était nécessaire de paraître Florentin et Romain, quand on avait une grande médaille. Nous aurions bien voulu causer de Bourges, mais pas moyen d'aborder le sujet. Rien que de prononcer les deux mots, la « cathédrale », les yeux éclairés de notre interlocuteur s'embrumaient, la bouche devenait dédaigneuse ou piteuse, et, finalement, la conversation se clôturait ainsi : « Ne manquez pas, monsieur Baffier, d'aller voir la chaire où prêcha Calvin à l'ancien couvent des Augustins. »

Nous nous étions imaginé qu'un hasard capricieux nous avait fait tomber sur des protestants qui sont en minorité à Bourges, mais à la longue nous avons pu constater que neuf sur dix des personnes aimables qui daignaient nous recommander la chaire des Augustins, uniquement parce que Calvin y prêcha, étaient des catholiques. C'est bien curieux, ce phénomène. Une autre curiosité plus étonnante encore, c'est que nombre d'habitants de Bourges se recommandent de l'hercule tyrien Melkart et croient que ce dieu du commerce, chez les Phéniciens, a fondé notre capitale berruyère. Il y a des brochures, il y a des revues, des livres même qui parlent des origines phéniciennes de Bourges, et cela par la plume d'écrivains très respectables qui se sont retractés et que nous ne voulons pas nommer de crainte de peiner leur famille. L'historien M. Raynal s'est plu, lui aussi, à frustrer quelque peu notre grand géant Gargantua au sujet de ses essais à la tranchée de Chantilly, et, coûte que coûte, il faut être autres hommes que Gaulois dans la haute société de Bourges, qui persiste à rester romaine avec ou sans César. Un grand nombre de hautes notabilités sont florentines pour se donner des airs de protecteurs des arts. L'une des plus hautes qui porte beau, avec un grand talent de parole et la grâce d'une charmante bonhomie, demandait un jour, à titre de membre du Conseil de l'Ecole des Arts appliqués, à M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, des bourses de voyage pour envoyer les élèves de notre école d'art appliqué étudier en Italie, surtout à Florence et à Rome.

Dujardin-Beaumetz répondit avec beaucoup de présence d'esprit et de tact à cette proposition inopportune que, « les jeunes artisans du Berry avaient mieux

à faire que d'aller en Italie étudier les arts, puisque les monuments du Berry sont des plus remarquables, des plus instructifs, et que la nature du pays est des plus suggestives pour la création d'œuvres d'art, comme il apparaît encore en nombre de coins des rues et des places publiques à Bourges. »

Nous tenions à terminer sur cette manifestation si bien appliquée du regretté ministre des Arts qui eut lieu vers 1908 et laisse loin dans les spéculations de l'idéologie romantique le prêche inusité de Kaempfen prononcé sur le même sujet en 1885.

Qu'il nous soit donc permis, en terminant, d'exprimer un vœu ardent, motivé par les considérations suivantes : de l'édit du Parlement de Paris rendu en 1530, avec le bon plaisir du monarque François Ier, pour interdire aux artisans corporatifs les fonctions de maire, échevin, procureur et receveur de ville, à l'ordonnance de Turgot signée par le monarque Louis XVI en 1776 contre les artisans français et au bénéfice des forains et entrepreneurs étrangers, il y a eu une politique en France contraire à la tradition française, aux arts français, à la moralité française et avantageuse surtout au roi de Prusse. L'ordonnance de Turgot, signée et promulguée en février 1776, fut rapportée en août de la même année, mais les événements ne s'arrêtèrent point.

Les décrets de Chapelier (1791) supprimant les corporations des artisans des villes et des bourgs, tout le droit français, pour faire place au droit romain qui fut proclamé à la Convention (août 1793), anéantissait toutes nos magistratures familières et jusqu'à la famille française elle-même, ce qui fut un beau travail tout à l'avantage du roi de Prusse, comme les événements l'ont prouvé et le prouvent surabondamment à cette heure.

La monarchie est tombée en détruisant, elle-même, la pierre angulaire, c'est-à-dire le droit naturel primordial et familier qui la tenait debout.

Si la République veut vivre et se développer dans le sens harmonique inhérent à la nature des êtres et des choses de notre belle terre, elle doit sans retard mettre en vigueur notre droit naturel, notre tradition nationale, notre foi native, en rétablissant le point d'honneur, l'idéal chevaleresque dans les corporations rénovées des artisans des villes et des bourgs pour les arts de chez nous, pour l'économie sociale et politique, pour l'intégrité, la prospérité, la santé et la gloire de la France.

JEAN BAFFIER,
*Sculpteur berrichon, membre du Comité régional des Arts appliqués de Bourges.*

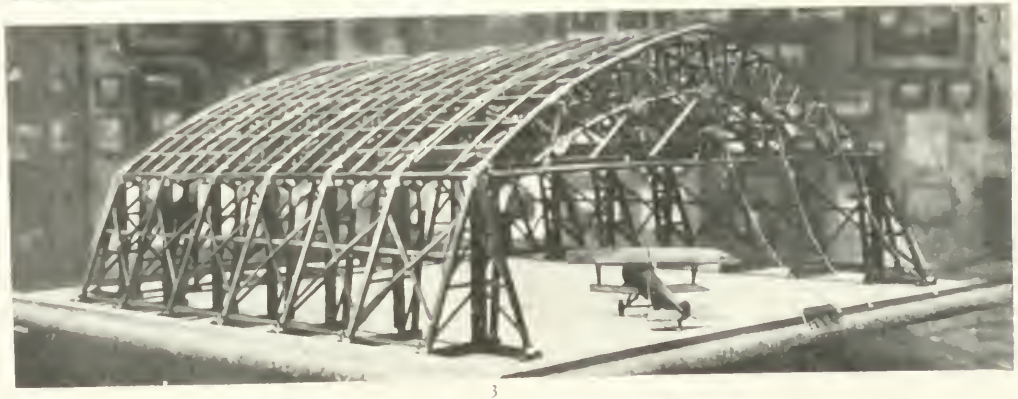
## *L'ÉVOLUTION ARTISTIQUE*

*Pour bien juger de l'avenir des arts, placez-vous donc au haut de leur passé : c'est un observatoire infaillible, car ce qui a été sera, ce que la fantaisie, la mode, le caprice ont chassé revient au gîte par la route déjà parcourue; il ne s'agit que de l'y attendre. Le gîte dans les arts, c'est le bon sens, l'instinct du beau, l'amour du vrai; c'est, en un mot, la nature. —*

Comte DE LABORDE.

1

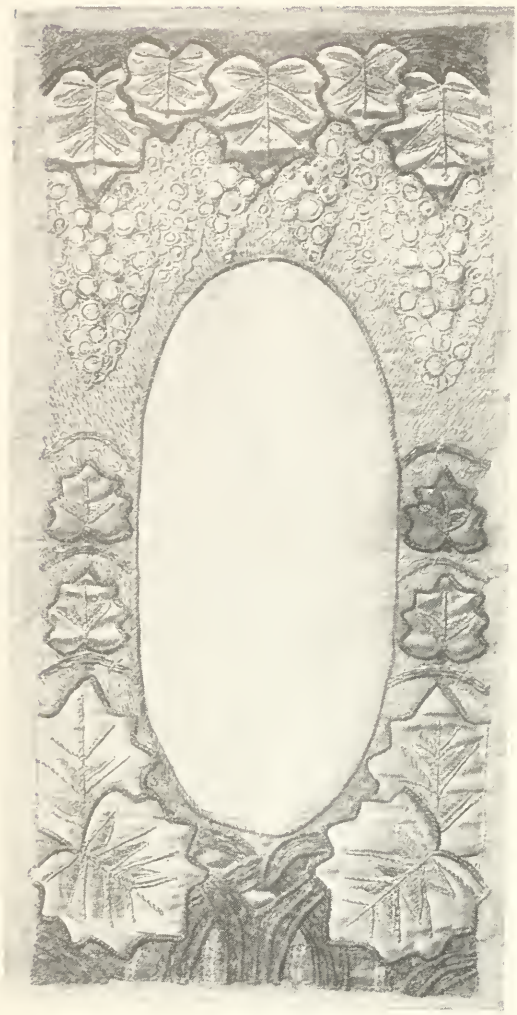
2



3

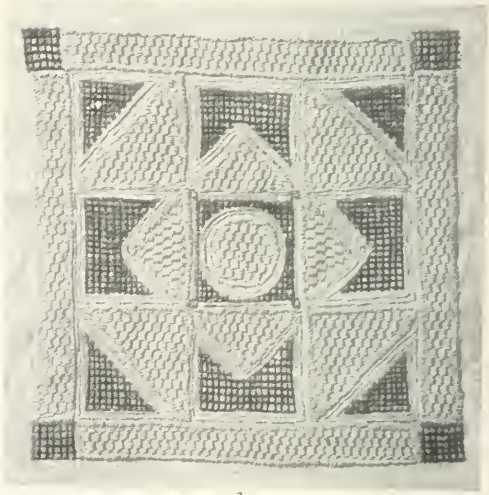
1. AUGUSTE DUPONT : DOS DE MIROIR EN BOIS SCULPTÉ. — 2. EDMOND AUSSEUR : MEUBLES EN PLANCHES DÉCOUPÉES POUR UNE POPOTE D'OFFICIERS. — 3. BENETEAU : RÉDUCTION AU 50e D'UN HANGAR D'AVIATION.

TAPISSERIES PAR Mme ORY-ROBIN



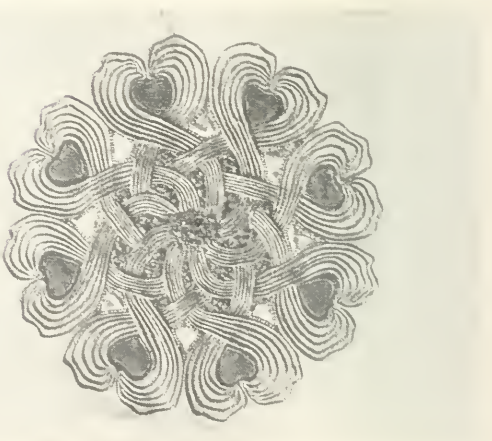
1

2



3

4



5

1. CADRE DE MIROIR, APPLICATIONS DE DRAP D'OR, PERLES DE FAIENCE (Gros relief sur toile). — 2. FORMULE POUR UN SIÈGE (Jute et laine sans relief, sur toile). — 3. FORMULE POUR UN SIÈGE (Fil de lin et laine, sans relief, sur toile). — 4. FORMULE POUR UN COUSSIN DE PIED, FICELLE REHAUSSÉE DE SOIE (Motifs en cuir et en drap d'argent sur toile). — 5. FORMULE POUR UN COUSSIN DE PIED, FICELLE REHAUSSÉE DE FILS D'ARGENT (Motifs en drap d'argent sur toile).

POTERIE RÉGIONALE (BERRY & NIVERNAIS)

[illegible] — PICHET A VIN (Berry) — [illegible] — [illegible] — [illegible] (Nivernais, Berry)

VIGNETTES, LETTRES ORNÉES, FILETS

COVSTVMES LOCALES ET PRIVILEGES DE LA VILLE DE SENS.

*

¶ ARTICLE PREMIER.

PAR Couſtume & vſance confirmée par priuileges des Roys, les manãs & habitans de la ville & commune de Sens peuuẽt tenir fieds & heritages nobles, ſans qu'ils puiſſent eſtre contraincts en vuider leurs mains, ne pour raiſon d'iceulx paier au Roy aucune finance.

·II.

ET peuuent vſer & proceder par voie d'arreſt ſus les biens de leurs debteurs forains demourans dix lieües à l'enuiron dudict Sens, pourueu que leſdicts biens ſoient trouués en ladicte ville ou faulxbourgs d'icele, ſuppoſé que du debt il n'y ait obligation, ſchedule, n'autre recognoiſſance : hors mis

1

MANUEL TYPOGRAPHIQUE.

I. ARTICLE.

*Contenant les Caractères d'uſage ordinaire pour l'Imprimerie.*

2

VIGNETTES. 123

363
364
365
366
367

Triſmégiſte.

368

3

1. TYPE D'UNE PAGE BIEN ÉQUILIBRÉE (Impression de Sens, XVIe s.). — 2. TYPE DE PAGE COMPOSÉE AVEC DES FILETS ET DES ORNEMENTS TYPOGRAPHIQUES (Manuel Fournier, XVIIIe s.). — 3. VIGNETTES TYPOGRAPHIQUES Manuel Fournier, XVIIIe s.). — LETTRES ORNÉES ET VIGNETTES PAR G. AURIOL, GRASSET, L. LAFORGE (XIXe et XXe s.).

DRAGON DU BENGALE

SOLDAT ANGLAIS

ARTILLEUR DE 75

SOLDAT ÉCOSSAIS

COSAQUE DU DON

*Le Panorama des alliés.* RAOUL DUFY

# L'IMAGERIE POPULAIRE

*par CLÉMENT-JANIN.*

LA GUERRE, qui a fait reparaître tant de vieilles choses que l'on croyait abolies, qui a, notamment, par retouches successives, habillé nos soldats comme ils l'étaient sous Louis XV, a fait revivre aussi les images d'Épinal.

On ne les revit pas sans un certain étonnement, — et sans une certaine joie. Quoi ! l'image populaire, enluminée de couleurs vives, expliquant avec ingénuité les faits historiques ou les vérités morales, n'était pas définitivement morte sous les coups répétés de la carte postale, des journaux pour enfants et de la presse illustrée ! Que pouvait elle bien dire que l'on ne trouvât dans ces derniers, et quelle pensée présidait donc à sa résurrection ?

L'image, — l'image à un ou deux sous, — n'avait pas disparu complètement, nous devons le reconnaître. Pellerin, d'Épinal, continuait à en fournir tous les enfants de France et de Navarre. Elle avait même prospéré. Mais au fur et à mesure qu'elle réalisait un progrès industriel, elle perdait de son caractère. Elle allait s'affadissant, tombant dans les teintes douces, dans les gris, produisant des compositions élégantes et mal « tachées », où rien ne vibrait plus. En même temps les « histoires » importées d'Amérique remplaçaient l'esprit robuste et franc par l'humour, la naïveté par l'adresse, le conte moral par le conte tout court. L'image se confondait avec les suppléments en couleurs des journaux et, plus puérile qu'eux, ne les distançait pas. Aux murs des salles villageoises, on ne voyait plus les saints, les soldats ou les batailles d'autrefois, mais les faits divers et les grands crimes, — illustrations dominicales des journaux populaires.

Qu'est-ce donc que l'imagerie ? Une forme d'art spéciale, faite pour le peuple et pour les enfants. Dans son beau travail sur les *Images d'Épinal*, M. René Perrout écrit ces lignes judicieuses : « Il ne faut pas oublier que, par son origine et son essence, l'image est populaire. Elle revêt la forme qui convient au peuple. C'est lui qu'elle interpelle. *Elle parle son langage rude, naïf, un peu vulgaire.* Ce n'est pas assez. Il faut, pour qu'elle lui plaise, qu'elle caresse tous ses goûts .. Le peuple a une âme d'enfant, avec les mêmes curiosités, les mêmes inclinations. » Et *vice versa*.

JEAN LEPRINCE. *Image.*

« Langage rude, naïf, un peu vulgaire. » Il faut remonter au moins jusqu'à 1870 pour retrouver ces qualités. Car ce sont des qualités, comme est qualité tout ce qui atteint son but.

C'est cette image-là que la guerre nous a rendue. Elle a jailli, spontanément, de l'émotion nouvelle et puissante. Car l'image a toujours été associée aux émotions collectives. Elle reçoit d'elles, — comme tout l'art, d'ailleurs, — la secousse créatrice. Elle joue, elle aussi, le rôle de *vox populi* et se rapproche de la chanson. Ce sont deux manifestations du même ordre. Faites le parallélisme des chansons impérialistes, — ou mieux : *libérales*, pour conserver l'expression d'alors, — de Béranger, et les images d'Epinal que Réveillé, grognard qui avait pris ses invalides chez J.-C. Pellerin, et Georgin, le maître xylographe, gravaient et enluminaient avec passion, et dont un autre grognard, Germain Vadet, blessé d'Essling, décoré de la main de l'empereur, libellait des légendes, d'un napoléonisme aigu. L'une et l'autre se peuvent donner la main, car elles ont le même public et la même portée. Haussez-vous d'un échelon, et vous avez les poèmes d'Hugo, les romans de Balzac, les lithographies de Charlet et de Raffet...

La vieille image, la véritable image, n'aurait pas reconnu pour son héritière légitime l'image délavée qui avait pris sa place. Cette substitution ne fut pas d'abord remarquée; puis, un beau jour, on s'aperçut que l'ancêtre n'était plus là. Alors on s'inquiéta. On la chercha. On se souvint d'elle avec attendrissement. M. Lucien Descaves fut le premier à prononcer son éloge funèbre, dans la *Revue encyclopédique* du 30 septembre 1899. Des curieux, des artistes surtout, s'enquirent. Comme, en peinture, le goût de la naïveté reparaissait, et que montait au zénith l'astre de M. Maurice Denis, la naïveté des images d'Epinal (ou de Nancy, ou de Metz, ou de Lille, etc.) rencontra des esprits prêts à l'apprécier. Puis de publicistes en collectionneurs on arriva à l'historien, et. en 1892, M. René Perrout publia sur ce sujet son gros volume, rempli d'une érudition abondante et d'une grande quantité d'illustrations, dont beaucoup imprimées sur les bois originaux. Enfin M. Lucien Descaves, poursuivant l'étude amorcée en 1899, terminait la biographie de cet humble imagier que fut François Georgin, prince et modèle de l'imagerie, livre qui verra le jour quand les heures sereines seront revenues.

Ce bruit et ce mouvement annonçaient une reprise. Elle se fût produite, je le crois bien, même sans la guerre. M. Guy Arnoux avait trop l'Image dans le sang, pour que sa vocation ne le poussât pas impérieusement à s'exprimer. Il avait, d'ailleurs, commencé par un à-côté, par un livre pour un couturier. Ce ne fut pourtant pas lui qui donna le signal du départ. Ce fut un Espagnol, dessinateur ornemaniste dans une maison de cartonnages, M. Benito. Ici nulle influence du dehors, mais la force seule de la tradition.

Car la tradition ne perd jamais ses droits. Elle requit, comme pour toutes les guerres antérieures, des images guerrières, faites selon les règles qui, de Van der Meulen à Horace Vernet et à Detaille, dosent le décoratif et le réel, l'anecdotique et le tumultueux. La maison Tolmer, où travaillait M. Benito, voulut faire la véritable image

HERMANN-PAUL. *Gravure sur bois*

J. KARL DE VALLÉE. *Le Retour.*

populaire et lança les premières à 50.000 au prix de deux sous l'exemplaire. Cela marcha ainsi, à raison de deux images par semaine, du 10 août 1914 à fin mars 1915. Après quoi, coup d'arrêt. M. Benito allait profiter de la notoriété que lui avait donnée l'image pour passer à l'estampe et se glisser par elle dans le portefeuille des collectionneurs. Il a, d'ailleurs, du talent.

Pourquoi cet arrêt, qui n'eut rien de subit ? Parce que le peuple ne mordait pas à l'image. Il y avait à cette abstention plusieurs causes, dont les deux principales sont, d'abord, la dépense, si faible soit-elle, — car en temps de guerre, et le mari au front, le ménage se resserre, — et ensuite l'*inutilité*.

R. Dammy. *Gravure sur bois.*

Mon Dieu, oui : l'inutilité ! « A quoi bon cette fantaisie, — se disait le peuple, — quand mon journal me donne, pour un sou, des dessins plus exacts, plus nombreux, et que je suis obligé de l'acheter afin de me tenir au courant ! »

Est-ce mal raisonner ? Non L'image est un plaisir esthétique : l'image est une estampe à bon marché. Elle était nécessaire jadis pour orner les murs, enseigner la morale, invoquer les saints protecteurs de l'étable, de la grange ou de la maison, rappeler le fils ou l'époux « partis à la guerre », ouvrir enfin une éclaircie d'histoire sur l'horizon borné des paysans qui ne savaient pas lire. Mais, aujourd'hui, il n'en est plus de même ! Le paysan est allé à l'école, il a fait faire sa photographie, il est abonné à son journal, il couvre le crépi de sa chambre de papier peint et raffole des similis aux trois couleurs que prodiguent M. Lucien Jonas et M. G. Scott. Que voulez-vous qu'il fasse de vos images ? Le cinéma le renseigne mieux que vous !

Aussi, rapidement, les éditeurs, notamment les éditeurs spéciaux, *Lutetia* et *le Nouvel Essor*, et aussi la maison Devambez, comprirent que ce n'était pas pour le peuple que l'image avait reparu. Sa clientèle se recrute parmi les collectionneurs, qui ont l'esprit et l'œil façonnés à goûter la gravure, ou qui achètent en vue d'une spéculation possible. Ils travaillèrent donc pour les collectionneurs et entraînèrent les artistes, qui regimbèrent au début, puis finirent par se soumettre aux exigences de l'heure. Pouvait-on faire des images à bon marché, quand le papier et la main-d'œuvre sont si rares et si chers ?

Il faut accepter en souriant ce à quoi l'on ne peut s'opposer ! Nous rêvions de l'image populaire, et c'est l'image pour ainsi dire aristocratique qui apparaît. Cendrillon devient princesse ! Au fond, que nous importe ? L'essentiel est que cette formule d'art soit entre les mains de bons artistes, et elle y est ; — que chacun y apporte sa note personnelle, et c'est ce qui arrive ; — que le public, un public moins restreint que celui de l'estampe, mais limité cependant, s'y intéresse, et ce public existe. Bien de prétentieuses gravures en couleurs ne valent pas *les Grenadiers* ou *le Parfait Cuisinier français*, de Guy Arnoux, *A. Thomas*, de Jean Leprince, *le Calendrier de la Guerre* d'Hermann-Paul, les scènes franchement comiques de cet

original Lucien Laforge, à peine échappé de la cage des fauves, ou les *Hymnes alliés* et *A la manière française*, de ce fin décorateur, son voisin de hallier, Robert Bonfils, et Dammy, et Dufy, et Karl de Vallée, et V. Descaves et P.-E. Colin, etc.

Ces images forment le chaînon qui va relier l'amateur de chromos à l'amateur d'estampes. Elles ont, sur les premières, l'avantage d'être essentiellement décoratives : elles voisinent avec les secondes par certaines abréviations de formes et certains « sacrifices » audacieux. Mais c'est le côté décoratif qui l'emporte. On l'a bien vu à l'Exposition des Jouets, au Pavillon de Marsan, où, disposées avec la préoccupation visible de l'abondance plus que de la présentation, elles n'en donnaient pas moins dans leurs cadres clairs une note vive et chantante.

GUY ARNOUX. *Lithographie.*

Et puis elles peuvent avoir une autre fonction ! Elles peuvent, à la faveur de leur « amabilité », servir à la propagation des sentiments. On les employa, il n'y a pas encore bien des lustres, dans des buts politiques (Général Boulanger, Affaire Dreyfus) elles furent utilisées par des intérêts commerciaux et signées, — excusez du peu ! — Willette et Steinlen ; on leur demanda, en 1915, d'appuyer l'action des sympathies françaises en Suisse et, en 1916, de contribuer au succès du deuxième emprunt national. Leur rôle est « ondoyant et divers », et elles pourront toujours le jouer, malgré la concurrence de la carte postale illustrée, plus maniable.

Une autre clientèle, innombrable celle-là, les attend aussi. C'est celle des enfants, grands gâcheurs et par suite grands consommateurs. L'image, j'en augure ainsi, reconquerra sans doute aisément cette clientèle, puisqu'elle a déjà retrouvé ces vives enluminures, ces expressions justes et sobres, ces détails naïfs et minutieux, qui caractérisaient un Georgin ou un Pinot, et qui ravissent immanquablement les bambins. Si nos imagiers se sentent au cœur cette éloquence particulière, cette manière de s'exprimer *sui generis*, difficile à définir, facile à sentir, que l'on a ou que l'on n'a pas, qui a fait la renommée de Berquin, de Töpffer, du chanoine Schmid, de la comtesse de Ségur, etc., l'image enfantine, à un sou sans dorure, à deux sous avec or, reparaîtra et triomphera dans sa forme rajeunie.

# LE MÉTIER DU FER

## RÈGLES SUR LA PRATIQUE PROFESSIONNELLE. SES PRINCIPES. — SES MOYENS D'EXÉCUTION.

L'ENFANT, à son début, peut exercer la profession de ferronnier, qui comprend dans ses attributions le dessin dans toute son étendue, le modelage et le moulage.

Malgré toute l'ampleur du sujet, j'exposerai néanmoins ses principaux points en donnant un aperçu des premières conditions qui régleront le travail primitif.

Je suivrai chaque partie du métier dans ses attributions.

Après l'enseignement du dessin, allant de pair avec le travail, il faut régler la méthode du cours, par l'emploi du temps réparti sur une journée de neuf heures de présence à l'atelier, quatre heures le matin, cinq heures le soir

La première leçon est réservée à l'ajustage, avec quatre heures de pratique dans la matinée, trois heures l'après-midi et deux heures de dessin, afin d'obtenir la variété des exercices. Le travail de la tôle peut y être intercalé

*L'ajustage.*

Pour faire de l'ajustage, la leçon doit porter d'abord sur le métal, le fer, l'acier, le cuivre.

Le fer se lime et se taille mieux que l'acier, les outils qui le travaillent subissent une trempe moyenne.

L'acier nécessite pour être limé un outillage de limes et d'outils coupants façonnés avec de l'acier de première qualité. La lime est poussée sur le métal doucement en appuyant avec force. Pour le tailler, l'outil doit être trempé au rouge, c'est-à-dire dur.

Le bronze, le cuivre, métaux relativement doux, ne peuvent être travaillés qu'avec des limes n'ayant jamais servi à limer le fer ni l'acier, la lime ayant besoin pour attaquer le métal de tout le mordant que la trempe donne à l'acier après la taille.

Avec le premier morceau de fer donné à l'apprenti, celui-ci obtiendra la forme et la dimension de sa pièce. La lime lui servira pour dresser, l'équerre pour contrôler les surfaces à dresser, le compas et la pointe à tracer pour fixer les traits. L'étau, l'outil par excellence du ferronnier, doit serrer entre ses mors le fer que la lime travaille. Pour s'en servir, la première règle consiste à toujours placer les pièces bien droites entre les mors, afin d'éviter de limer en fausse équerre. Il faut préserver l'étau des coups maladroits, le tenir avec soin et le graisser en temps utile.

Une lime doit être emmanchée solidement et bien droite. On la saisit de façon que le manche repose dans le creux de la main : ainsi, tout le poids du

corps qui accompagne le mouvement du bras appuie sur la paume, de manière à faire mordre la lime sur le métal.

Règle générale : une lime se conduit par un mouvement d'avancement et de recul en croisant les traits à 45 degrés sur la pièce, afin de déplacer de temps en temps la lime pour dresser les surfaces à limer.

Lorsqu'on se sert de la lime, le corps prend une position de résistance, arc-bouté sur les jambes, le pied gauche en avant, pour neutraliser le mouvement de poussée que fait le corps en accompagnant celui des bras.

*Exercices de début.*

Comme démonstration, je prendrai un morceau d'acier doux de 0,03 carré, sur 0,08 de long, lequel, par la suite, se prêtera à l'interprétation d'une multitude de sujets variés. A l'état brut, la lime le dressera, le réduira pour en obtenir des motifs, des pièces d'ajustage, des motifs décoratifs, etc.

L'expérience à faire pour apprendre à se servir correctement de la lime peut varier entre six mois et un an de pratique ; la durée dépendra des sujets et du genre de travaux qu'on a l'intention d'exécuter.

En ferronnerie, les travaux de précision sont moins fréquents qu'en mécanique, où l'ajustage est presque tout le métier.

Cela ne veut pas dire qu'un apprenti ferronnier ne doit pas savoir limer droit et faire un trait croisé aussi bien qu'un élève mécanicien, lorsqu'il y consacre du temps en faisant les mêmes exercices dès le début.

Dans les travaux de ferronnerie, la lime, le burin interviendront presque toujours, lorsqu'il faudra ajuster, dresser, affiner un profil, tailler un contour, sculpter une forme, ciseler et graver des ornements.

*Le fer.*

Le ferronnier doit être un habile forgeron, la plus grande part du travail étant attribuée à la forge des pièces. On peut admettre que l'apprenti commence seulement à forger après avoir fait déjà deux ou trois mois de présence dans un atelier d'ajusteur, afin qu'il ait tout au moins un peu d'adresse dans le maniement des outils d'établi.

Les principes pour forger le fer suivront les règles qui pourront former la base de l'enseignement, qui repose sur la matière, l'outillage.

Le fer à travailler doit passer par la forge, pour obtenir son degré de malléabilité. La ventilation pour actionner le feu, l'enclume pour battre le fer, les tenailles pour le tenir, les marteaux pour le frapper : autant de sujets qui doivent faire l'objet de leçons, avant d'aborder les principes des différentes opérations manuelles.

Le fer, suivant sa qualité, demande dans sa manipulation une certaine différence de traitement, suivant qu'il faut le chauffer, le souder ou le marteler.

Le fer doux de Suède, par sa qualité, résiste à presque toutes les opérations que nécessite une façon compliquée, dans le cas où le fer doit être travaillé, tordu dans tous les sens. Pour le souder il résiste mieux à la température du foyer.

Le fer doux est spécialement employé dans les travaux du fer forgé.

L'acier doux, qui a fait son apparition depuis plusieurs années dans le commerce, possède des qualités qui sont loin de valoir, pour certains travaux, celles du fer : d'une densité plus homogène, d'un grain plus fin, il oppose sous le marteau une résistance plus énergique. Le métal pour s'allier à lui-même offre une certaine difficulté dans la soudure

Pour faire un travail de précision et qui offre des difficultés d'exécution, l'acier doux rend de très grands services.

Les fers de catégories inférieures sont de natures différentes, suivant leur provenance. Pour les travaux de forge, ils sont les plus courants. On les emploie en grosses barres pour les pièces de forge, ou bien pour être roulés et soudés, pour faire des rinceaux d'ornementation. Ordinairement, le fer de qualité inférieure supporte moins le feu; trop chauffé, il s'écrase sous le marteau en se désagrégeant; dans le foyer, il réclame une grande attention lorsqu'on veut le souder.

*La forge.*

La forge exige toute une construction. Elle peut être en maçonnerie, comme elle peut être construite entièrement en fer; tout se concentre sur le foyer où l'air, lancé par un ventilateur ou par le soufflet, s'échappe pour activer la combustion. L'action du vent dans le foyer, la qualité du charbon, sont autant de facteurs qui influent sur le fer au moment où il doit atteindre son degré de fusion pour être soudé sans heurt. La moindre quantité dans le foyer de soufre et de scories ronge et grésille le fer en lui enlevant toutes ses qualités d'adhérence au moment propice.

*Le foyer.*

Pour bien chauffer le fer, il faut préparer avec soin le foyer : savoir construire son feu et placer son fer; autant de conditions premières qui ont autant d'efficacité que de savoir le forger : s'occuper de son feu, puis y placer son fer afin de le voir chauffer, voilà les deux règles les plus difficiles à faire appliquer par un débutant. De toutes les conditions du métier, l'expérience m'a toujours démontré que ce sont celles-là dont la plupart des sujets négligent l'observation. Si elles n'ont pas été imposées au commencement à l'apprenti, celui-ci aura beaucoup de peine à devenir forgeron.

La raison s'explique d'elle-même : pour souder deux morceaux de fer, il faut que les deux pièces soient portées à la même température, et, le refroidissement étant rapide, il faut agir prestement pour les allier ensemble. Pour les obtenir au degré voulu, tout dépend de la chaufferie, qui doit être bien réglée, et du foyer, qui, par sa construction, doit concentrer toute l'intensité de la chaleur sur le fer. L'observation apportée pour construire son feu nous conduit directement au résultat. En calculant le volume du charbon, un bon observateur peut aussi faire une économie très sensible sur le combustible, tout en produisant un meilleur travail que celui qui n'en tient pas compte.

*L'enclume.*

Les particularités de l'enclume résident en son volume, sa forme et son poids, qui en assurent la stabilité.

Elle a pour but de résister à l'effort des coups de marteau donnés continuellement pour façonner le fer. Une bonne trempe lui assure cette qualité. Sous un autre aspect, l'enclume possède des qualités de vibration résonnante qu'elle laisse échapper dans l'espace à chaque coup de marteau donné. La pureté du métal est affirmée par la pureté du son. Plus elle sonne clair, plus elle a de charme pour le virtuose du marteau qui joue de son carillon, tout comme l'organiste de son clavier.

L'enclume dans sa forme varie selon la profession. L'enclume du maréchal se distingue de celle du forgeron serrurier-ferronnier. La table, c'est-à-dire la partie centrale de celle-ci, se termine aux deux extrémités par une bigorne

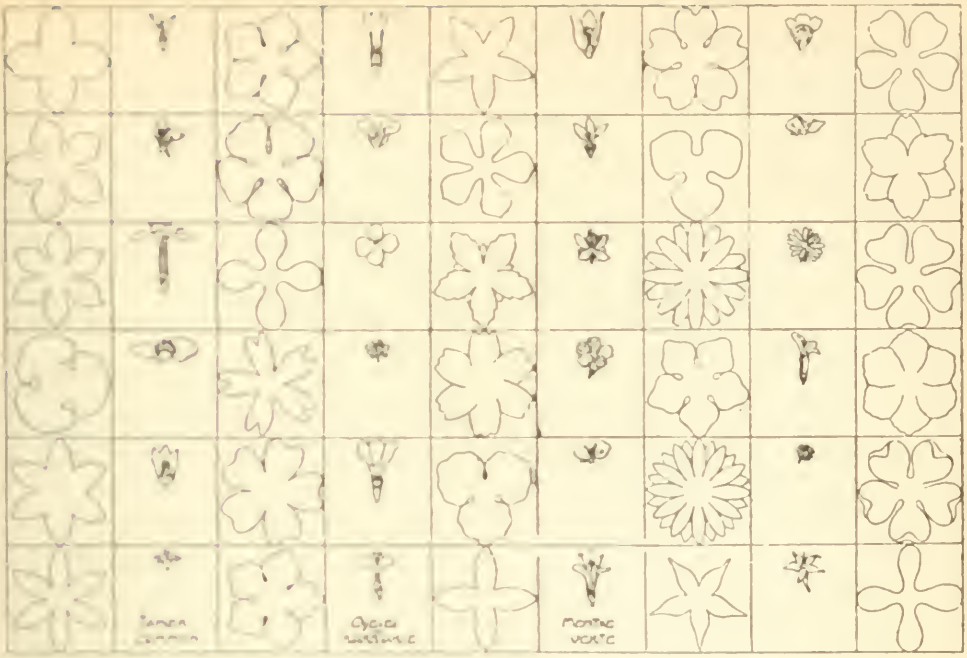


*Planche d'exercices. — Stylisation de la fleur.*

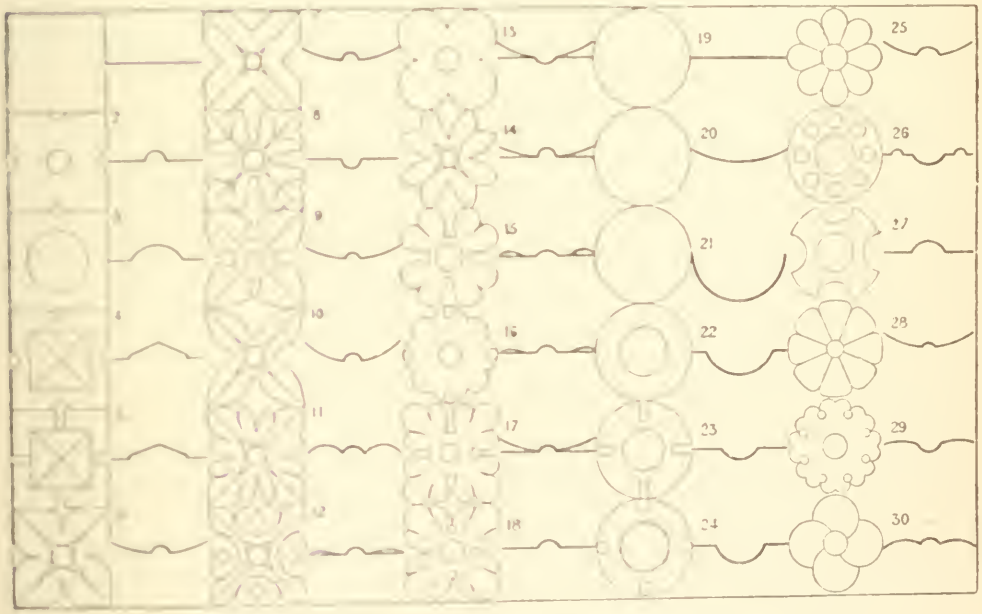



*Planche d'exercices. — Début de travail de la tôle repoussée.*

TRAVAUX D'ÉLÈVES, D'APRÈS LA MÉTHODE DE E. ROBERT.

ronde et une carrée ; celle du maréchal ne possède que la bigorne ronde.

Le fer se martèle et s'étire sur la bigorne ronde, on le dresse en le passant sur la table.

*Le charbon.*

Le charbon à forger doit être de qualité spéciale. Le charbon de Saint-Étienne et le charbon anglais sont préférables aux charbons du Nord. Les qualités recherchées sont pour la plupart obtenues avec un charbon lourd et gras qui permet de construire son feu en s'agglomérant en forme de voûte, assemblant la chaleur dans le foyer; un charbon léger, trop volatil, devient la cause d'une longue suite d'inconvénients et produit beaucoup de scories, qui obstruent le foyer et empêchent de faire une chaude dans des conditions avantageuses, tout en gênant le forgeron par la chaleur qui s'échappe au détriment du foyer.

*L'outillage pour forger.*

Les principaux outils de forge sont les marteaux, les tenailles et les outils à manche, tels : tronches à chaud, à froid, dégorgeoirs, chasse carrée, chasse à pairer, deux tisonniers, un pointu, l'autre coudé, une mouillette pour arroser le foyer, compas, pointeau, équerres, trois marteaux, une douzaine de paires de tenailles de différentes formes, une tronche d'enclume.

Par la suite, l'art du forgeron étant très varié et très compliqué, suivant les travaux, l'outillage devient innombrable et impossible à déterminer. Les outils qui viennent d'être énumérés constituent tout le matériel et suffisent à enseigner les principes du métier, étant donné que, pour apprendre à forger, je place l'élève de suite à la forge. Devant le foyer, il doit commencer à observer son feu pour y placer le fer, afin qu'il puisse le voir chauffer pour le retirer chaud à point.

C'est par une assez longue pratique et une attention de tous les instants qu'on arrive à être maître de son feu, à y voir le fer chauffer, afin de saisir, au moment voulu, ce dernier, qui, serré fortement dans les tenailles, doit être apporté sur la bigorne de l'enclume pour être étiré, allongé en pointe. Cette première opération a pour objet d'exercer le poignet à tenir solidement les tenailles en main pour retourner le fer à chaque coup d'une face sur l'autre, pour l'étirer; elle force aussi la main qui frappe à s'habituer au martelage en contre-forgeant le fer.

Le fer plat ou carré, étiré, arrivé en pointe, peut subir plusieurs transformations, être roulé en forme de volute. Tous les morceaux réunis sont susceptibles de constituer l'ensemble d'un sujet décoratif.

Les morceaux de fer soudés par amorces ou accolés offrent des exercices variés qu'on aborde après quelques mois de pratique.

Les pièces enlevées et forgées viennent ensuite, sous la forme d'objets divers d'outillage; la façon d'une paire de tenailles de forge offre un sujet intéressant à traiter, marteaux, burins, etc., puis la forge des rinceaux, feuillages et ornements décoratifs.

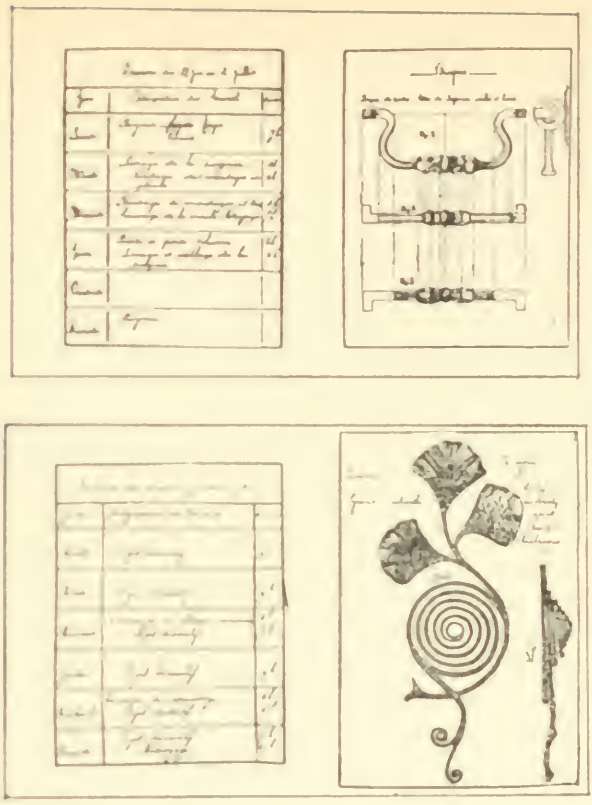
*Le repoussé au marteau.*

Ce travail comprend tout ce qui touche à la partie décorative pour reproduire, avec de la tôle, les ornements sculpturaux des grilles, rampes, etc., c'est-à-dire pour faire rendre avec une feuille de métal mince le volume des masses, au moyen du repoussé au marteau.

Le travail qui consiste à employer le métal en feuilles minces doit se faire à froid avec des poses de recuit pour assou-

plir le métal après chaque épreuve du martelage.

Pour apprendre les règles, les principes et les procédés du repoussé au marteau, il faut que les exercices suivent une progression établie comprenant la variété des formes, du dessin, de la composition des sujets en vue de leur utilité, c'est-à-dire faire aborder par l'élève les premières difficultés sous un aspect attrayant.



*Cahiers de dessins d'élèves.*

Dans la pratique, il faut que la qualité de la matière présente une résistance à toute épreuve pour subir l'effort du martelage dans tous les sens et pour atteindre une forme. Il faut encore un grand nombre de marteaux différents, et autant d'outils adéquats pour dresser dans l'étau des matoirs, tas en bois, et plomb indispensable.

Le premier essai comporte une circonférence de 0 m. 10 de diamètre, découpée dans de la tôle de 1 1/2 au moyen du travail au marteau dans une forme convexe. On obtiendra le volume d'une demi-circonférence, forme qui pourra, après cette transformation, en subir une autre par des procédés multiples de rétreinte du métal pour faire un vase, une coupe. L'interprétation de la feuille, de la fleur, pour en faire un ornement, fait appel autant à l'éducation de l'œil qu'à l'adresse de la main pour préparer les découpes avant de les marteler ; il en est de même pour reproduire la figure humaine, dont la connaissance doit s'étendre bien au delà de la pratique manuelle.

*La ciselure et la gravure.*

Le ferronnier se trouve souvent dans l'obligation, pour donner à certaines pièces un attrait décoratif, de ciseler et de graver le métal. Un ouvrier doit pouvoir lui-même, par ses propres moyens, savoir se servir du burin pour sculpter et graver, des ciselets et rifloires pour adoucir les formes.

Toutes les parties se trouvant intimement liées entre elles, un ouvrier ferronnier, pour exécuter complètement une œuvre par lui-même, doit être à même de les pratiquer toutes indistinctement.

*Le montage.*

Le montage et l'ajustage servent à réunir toutes les pièces exécutées dans les précédents exercices d'ajustage, de forge, de repoussé, pour constituer l'ensemble du sujet.

Ces pièces sont réunies sur l'épure, c'est-à-dire le tracé grandeur d'exécution, pour être groupées, afin d'en tracer les trous de liaison qui doivent être percés de façon à recevoir les tenons goupillés, les vis à métaux et les rivets. Un travail bien monté et bien assemblé se reconnaît facilement, il faut calculer avec précision. Dans les travaux de l'industrie, le montage et l'assemblage sont confiés au chef d'équipe, qui a fait son tracé d'après les plans; il faut donc savoir faire une épure grandeur d'exécution.

E. ROBERT.
*Maître-ferronnier.*

# IDÉES ET OPINIONS

## *SUR LE DESSIN*

J'ai connu deux enfants, l'un de sept, l'autre de neuf ans, qui, sans y avoir été encouragés par personne, entraînés seulement par un goût inné, dessinaient. Ils dessinaient de mémoire, jamais d'après nature, ce qu'ils voyaient quotidiennement autour d'eux, de préférence des animaux, des chats, des chiens, des chevaux, des vaches, des oiseaux, plus rarement des figures humaines. C'était quelque chose de tout à fait extraordinaire. Ces dessins avaient une aisance, une souplesse, une force d'observation et de mouvement, une science de la simplification et du raccourci, qui rappelaient les surprenants dessins des maîtres japonais, que ces enfants, d'ailleurs, ignoraient totalement. J'en étais émerveillé. Je note qu'on ne connaissait dans ces deux familles bourgeoises aucun antécédent artistique, fâcheux.

L'une, croyant avoir donné le jour à un prodige, voulut que l'enfant cultivât ce don, le disciplinât et devînt un grand artiste. On le mena chez les plus illustres professeurs, qui le firent travailler d'après la bosse, et ensuite d'après le modèle vivant. Peu à peu les belles facultés que l'enfant tenait de la simple nature faiblirent, s'annihilèrent. Au bout de deux ans, le malheureux dessinait de laides et plates académies, comme tout le monde. Si la famille fut ravie, vous le pensez. L'année dernière il a concouru pour le prix de Rome.

Plus sage fut la famille de l'autre, et, comme résultat final, plus heureuse. Elle laissa l'enfant à ses seuls instincts. A mesure qu'il prenait de l'âge et un peu plus conscience de lui-même, et des spectacles de la vie, ses dessins perdaient de leur grâce, de leur force, de leur fleur. Ils se compliquaient, se banalisaient. Ils devinrent vite quelconques, comme si tout l'Institut était passé par là. Je ne sait si l'enfant s'en rendit compte. En tout cas il s'en dégoûta. Un jour, il laissa là papier et crayons, et jamais plus il ne dessina. Aujourd'hui il est ingénieur électricien, promis au plus grand avenir industriel.

Et ce ne furent pas là des cas exceptionnels. On m'en a cité beaucoup de semblables.

Alors une question se pose : qu'est-ce que c'est que le dessin ?

Ne vous est-il pas arrivé, cent fois, de rencontrer dans des expositions de peinture quantité de gens — je dis des gens cultivés, particulièrement des hommes de science et de lettres — arrêtés devant un tableau et qui proclament avec une moue de dédain :

— Tout ce que vous voudrez... mais ça

n'est pas dessiné. Vous ne me direz tout de même pas que cette jambe, cette assiette de fruits, ce vase de fleurs sont dessinés?

Cette observation esthétique, qui ne s'appuie d'ailleurs d'aucune raison, vise tout naturellement Cézanne, Renoir, Bonnard, Vuillard, Roussel, dont il est entendu « qu'ils ont bien quelque chose », mais « qu'ils ne savent pas dessiner ». Elle montre aussi l'étrange idée que se font du dessin les amateurs de peinture.

D'abord, chers messieurs et dames, il n'y a pas de dessin... ou plutôt il n'y a pas un dessin. Il y en a cent, il y en a mille, il y en a cent mille, il y en a autant qu'il y a d'artistes. Le dessin n'existe pas en soi. Il est strictement individuel, c'est-à-dire qu'il n'existe que par la personnalité, par la façon de sentir d'un individu. Admettriez-vous — ce serait bien monotone et bien fatigant — que tous les artistes, de même que tous les écrivains, possédassent la même sensibilité, et qu'ils l'exprimassent par un dessin et par un style identiques, style et dessin fabriqués à la machine et vendus dans le même magasin de quincaillerie? Si le style est l'homme, comme on l'a proclamé, le dessin, qui est le style de l'artiste, est donc l'homme aussi. Ce n'est pas tous les hommes... Est-ce que Voltaire a le même style que Rousseau? Est-ce que Chateaubriand a le style de Stendhal? Est-ce que Flaubert a le style de Renan ou d'Anatole France? Et parce qu'aucun de ces écrivains n'a le style de MM. de Flers et de Caillavet, direz-vous de leurs livres : « Ça n'est pas écrit, » comme vous dites des tableaux de Cézanne qui n'a pas le dessin de M. Cabanel : « Ça n'est pas dessiné »?

Oh! je sais bien ce que vous entendez par dessin : un ensemble de lignes rondes, pleines, pompeuses et glacées qui enserre pareillement les formes, ne leur confère qu'un aspect de chose morte, de mannequin immobile et vide, à l'usage de ceux qui, précisément, ne savent pas s'exprimer. Et moi, par le dessin, j'entends : un ensemble de lignes, pas enseignées par les professeurs, pas apprises par les élèves, des lignes quelquefois heurtées, quelquefois lâchées et rompues, imprévues, changeantes et bougeantes, au moyen desquelles un artiste rend visibles et sensibles les sensations individuelles que lui procure un objet.

Mais nous avons horreur de la nature, et c'est une loi académique que nous devons l'embellir, l'idéaliser. Car il y a des gens qui embellissent la nature, et, le diable m'emporte, ajoutent de l'idéal à la lumière céleste, à l'éclat du soleil et des fleurs.

Et surtout nous ne pouvons pas supporter la vérité. La vérité nous choque, comme une impolitesse, une grossièreté et comme une indécence. Nous n'avons pas le cœur assez pur, ni la générosité d'esprit qu'il faut pour l'aimer. Nous voulons qu'on nous mente, qu'on nous mente en tout, qu'on nous mente sans cesse, par le livre, par le théâtre, par le discours, par le dessin, par le marbre et par le bronze. Et c'est ce mensonge universel que nous appelons l'idéal!

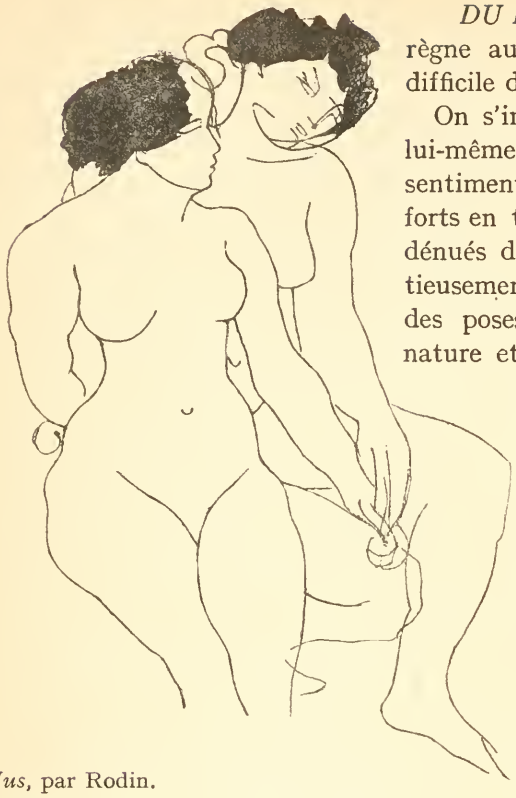
C'est en vertu de ce principe que les religions, les politiques, les morales ont érigé en vertus des crimes abominables, et en crimes les plus fières et les plus nobles vertus. De même que les académies ont décrété, du fond de leurs hypogées et de leurs nécropoles, qu'il ne saurait y avoir pour les écrivains qu'un style, pour les artistes qu'un dessin, par lesquels, jamais, ne s'exprimera la vérité, ne vivra la vie, ne s'animera la matière, immortelle et splendide.

OCTAVE MIRBEAU.

*Préface au Catalogue du Salon d'Automne en 1909.*

*DU DESSIN ET DE LA COULEUR.* — Il règne au sujet du dessin des erreurs qu'il est difficile de redresser.

On s'imagine que le dessin peut être beau en lui-même. Il ne l'est que par les vérités, par les sentiments qu'il traduit. L'on admire les artistes, forts en thème, qui calligraphient des contours dénués de signification et qui campent prétentieusement leurs personnages. On s'extasie sur des poses qu'on ne remarque jamais dans la nature et qu'on juge artistiques parce qu'elles rappellent ces déhanchements auxquels se livrent les modèles italiens quand ils sollicitent des séances. C'est là ce qu'on nomme ordinairement le *beau dessin*. Ce n'est en réalité que de la prestidigitation bonne pour émerveiller les badauds.



*Nus*, par Rodin.

Appartient à M. Robert Bonfils.

. . . . . .

Il en est du dessin en art comme du style en littérature. Le style qui se manière, qui se guinde pour se faire remarquer, est mauvais. Il n'y a de bon style que celui qui se fait oublier pour concentrer sur le sujet traité, sur l'émotion rendue toute l'attention du lecteur.

L'artiste qui fait parade de son dessin, l'écrivain qui veut attirer la louange sur son style ressemblent à des soldats qui se pavaneraient sous leur uniforme, mais refuseraient d'aller à la bataille, ou bien à des cultivateurs qui fourbiraient constamment le soc de leur charrue pour le faire briller, au lieu de l'enfoncer en terre.

. . . . . .

Le dessin, le style vraiment beaux sont ceux qu'on ne pense même pas à louer, tant on est pris par l'intérêt de ce qu'ils expriment. De même, pour la couleur. Il n'y a réellement ni beau style, ni beau dessin, ni belle couleur : il n'y a qu'une seule beauté, celle de la vérité qui se révèle. Et quand une vérité, quand une idée profonde, quand un sentiment puissant éclate dans une œuvre littéraire ou artistique, il est de toute évidence que le style ou la couleur et le dessin en sont excellents; mais cette qualité ne leur vient que par reflet de la vérité.

AUGUSTE RODIN.

(*L'Art.* — Bernard Grasset, éditeur.)

*Étude*, par Rodin.

Extrait de l'*Image*.

# NICE, VILLE DE LA COULEUR

PAR sa race et sa situation géographique, par la somptuosité de sa lumière et le style de ses paysages, Nice est une ville orientale. Elle est aussi la ville de luxe où tous les êtres fortunés qui cherchent la douceur de vivre se donnent rendez-vous.

Les habitants passent pour s'abandonner trop aisément à la nonchalance : c'est une erreur et une injure. Comme toutes les villes, Nice a son lot d'oisifs; bien des richesses furent acquises subitement, moins par le travail que par des ventes de terrains, de par les grâces du soleil; mais une population très importante s'agite, active, laborieuse.

La vérité est que le développement de cette cité a été si rapide qu'aucune organisation n'a pu être mûrement réfléchie. Toute la fortune de la ville repose sur les fêtes de la saison. C'est là une base bien fragile : l'expérience actuelle le démontre cruellement. Aucune ville ne peut vivre de hasard.

Pour achever son adolescence, Nice doit devenir une ville industrielle. Sa disposition est telle que des usines nombreuses peuvent s'édifier dans la partie Est sans qu'aucune cheminée risque même d'être aperçue des quartiers élégants. Les Niçois, conservateurs paisibles, sont effarés de se voir entraînés dans le tourbillon de la vie moderne. Ils sont les derniers à croire au prodigieux développement qui leur est dévolu. Un petit port en miniature leur suffit. Ils se refusent à admettre qu'on crèvera un jour le Mont-Boron pour que Villefranche devienne le port merveilleux de leur paradis.

Tel est cependant l'enchaînement logique des faits : situation privilégiée, aptitudes spéciales de la race, nécessité de fonder la vie sur l'effort industriel.

Le Niçois n'a rien d'italien : son tempérament esthétique le manifeste. Des ancêtres grecs ont donné un nom grec à cette capitale de la Provence orientale. Pendant des siècles, les Maures imprimèrent leur sceau puissant sur toute la côte, en ce coin surtout de terre féerique. Les visages sarrasins de la vieille ville voisinent avec des profils altiers qui rappellent les médailles syracusaines.

Cette double origine explique un don singulier d'harmonie dans l'établissement des proportions, la subtilité, trop raffinée parfois, dans l'invention décorative et le goût des couleurs ardentes. Certains travaux d'artistes, d'amateurs ou d'artisans donnent l'impression d'un tour d'esprit byzantin, s'amusant aux entrelacs enchevêtrés et menus, aux bordures compliquées et brillantes.

Les Niçois ne sont pas responsables des architectures macaroniques qui déshonorent leur cité. L'apport de trop complaisants architectes d'affaires a causé tout le mal. D'ailleurs le prestige de la lumière est tel dans ce pays que les formes s'y transfigurent : une villa de mauvais goût, dans le cadre des oliviers et des eucalyptus, revêt au soleil l'éclat nacré d'une perle.

Il ne reste que fort peu de vieilles demeures niçoises. Ce sont ces vieux témoins qu'il faut étudier pour juger de ce qui sied ici. La lumière est trop suave pour qu'on se permette d'en amoindrir l'épanouissement par certains procédés de construction. Les matériaux apparents

conviennent à la Provence battue des vents, exposée au soleil aveuglant, soumise aux brusques écarts de température et, par suite, de dilatation. A la Provence orientale, c'est l'enduit qui convient, l'enduit chaudement coloré par des ocres. Sous le ciel limpide, dans l'harmonie argentine d'un bois sacré, en un paysage qui chante en bleu majeur, des oppositions dorées s'imposent.

La céramique, la mosaïque, ont leur partie à jouer dans ce décor. J'estime toutefois qu'il faut demander la décoration extérieure à la fresque ou à la faïence mate. Les matières vernissées brillent trop. La faïence et la mosaïque se marieront délicieusement à la fresque, à l'intérieur. Quant au vitrail, son emploi paraît peu justifié, sauf peut-être dans des bordures : de grandes glaces, ne laissant rien perdre de la magie des paysages, satisferont toutes les exigences.

Depuis fort longtemps on pratique la céramique dans les Alpes-Maritimes, mais sans esprit méthodique. On exécuta des grès flammés pour les Anglais en voyage. Vallauris produit toujours de la poterie de cuisine. Récemment, sur la route de Cannes, s'est installée une luxueuse usine où se poursuivent les recherches de matières précieuses et d'effets d'irisation. Tout cela ne constitue pas un solide programme industriel. Et cependant à Golfe-Juan se fabriquent les plus beaux émaux de France; c'est là une bonne fortune inappréciable.

Quand on le voudra, on pourra aisément mettre en œuvre, dans la région, toutes les ressources de la céramique : la poterie vernissée; une vaisselle populaire d'un caractère simple et très original, convenant à une énorme clientèle et se substituant à d'infâmes objets de bazar; la faïence de table élégante; la décoration murale par émaux cloisonnés sur carreaux.

D'autre part, en ce pays de l'émail, il me paraît étrange que nul n'ait songé à établir une industrie pour la fabrication des bâtons de mosaïque. Serons-nous éternellement tributaires de Venise, des maisons Frascati sur le Grand-Canal?

Enfin l'industrie du bijou serait assurée d'un large essor grâce aux dons d'ingéniosité des artistes locaux pour la composition et l'exécution aux motifs d'inspiration offerts par la nature à l'affluence de la plus riche clientèle qui soit.

Un mouvement industriel énergique s'impose. Mais, dira-t-on, il faut des artistes et des artisans émérites pour féconder les capitaux engagés. Rien n'est plus facile que de susciter cette adroite main-d'œuvre. Je le répète, la race possède, en ce sens, les aptitudes les plus rares L'École Nationale d'Art décoratif de Nice est un vaste atelier où se forment des inventeurs de modèles. Tout près, le plus près possible de ce foyer intellectuel, il faut édifier une école d'apprentissage pour deux mille élèves où des maîtres-ouvriers éduqueront des mains habiles.

L'école d'apprentissage! Voilà la condition essentielle, nécessaire, urgente de la résurrection de l'industrie française. La compétence technique des ouvriers, c'est la vie large pour l'artisan, le dividende assuré aux actionnaires, c'est la fin du lamentable exode de nos capitaux.

La Provence orientale s'endort sous son ciel d'azur. Qu'elle s'éveille! Nice, ville de la couleur, doit devenir la Venise méditerranéenne.

PAUL AUDRA.
*Directeur de l'École Nationale d'Art décoratif de Nice.*

IMPRESSIONS COLORIÉES AU PATRON.

LA GRANDE GUERRE

A LA SANTÉ DU ROI

LA LOI LA LIBERTÉ

(A. Tolmer, éditeur)

LES HYMNES ALLIÉS

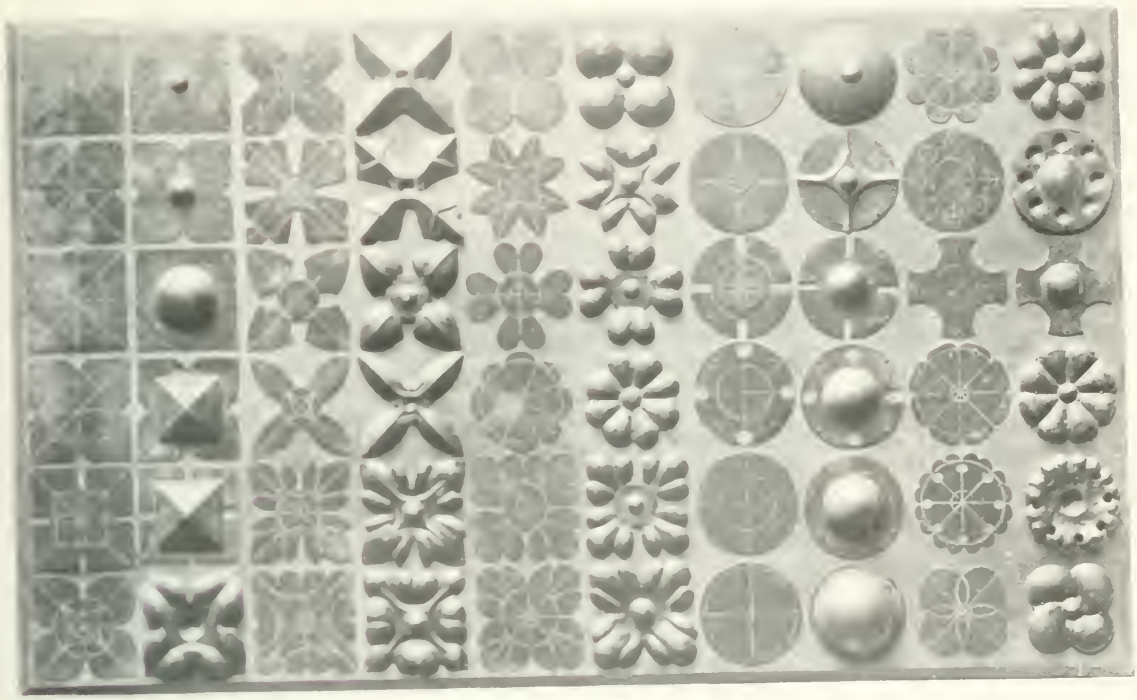
2 3

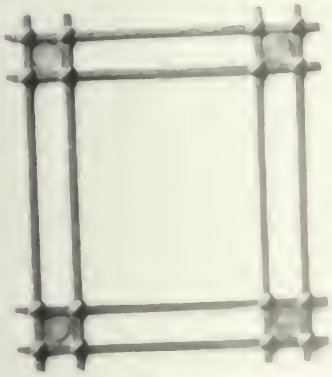
1. A LA SANTÉ DU ROI, par [illegible] — 2. L'HYMNE RUSSE, par ROBERT BONFILS. — 3. LE PERMISSIONNAIRE, par LUCIEN CAFORGE.

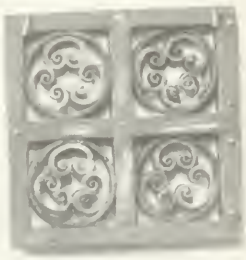
APPRENTISSAGE

LES LEÇONS DE DESSIN ET D'AJUSTAGE A L'ATELIER D'APPRENTISSAGE D'ÉMILE ROBERT

TRAVAUX D'APPRENTISSAGE



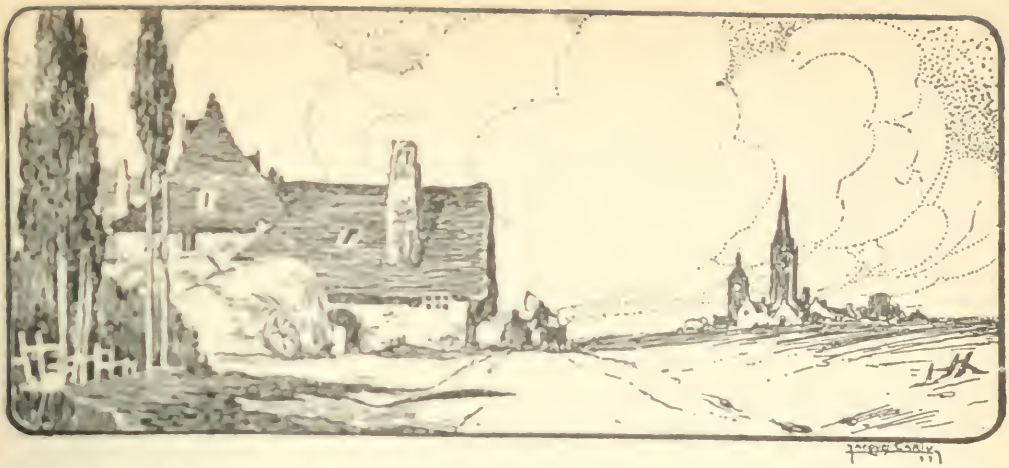




TRAVAUX DE RÉTORSE DE FORGE ET D'AJUSTAGE EXÉCUTÉS PAR LES ÉLÈVES DE L'ATELIER-ÉCOLE DU FERRONNIER ÉMILE FORGET.

ÉMILE ROBERT

GRILLE D'ASCENSEUR EN FER FORGÉ.



# LA RECONSTRUCTION DES VILLAGES DÉVASTÉS

*par* PAUL-LÉON,
*chef de la division d'architecture au S.-S. d'État des Beaux-Arts.*

SI les destructions de la guerre actuelle sont sans précédent au cours de notre histoire, leur réparation intégrale constitue, elle aussi, un fait nouveau. Après les grandes invasions ou la guerre de cent ans, après les troubles intérieurs de la Ligue ou de la Fronde, les régions dévastées demeuraient sans espoir et sans moyens de relèvement. L'exode des populations, l'abandon des foyers était définitif. Sur les anciennes cartes de la province de Champagne, qui fut si souvent piétinée par l'envahisseur, on constate l'existence de nombreux villages dont il ne reste plus trace et dont le nom même est tombé dans l'oubli. Pour la première fois la reconstitution totale des agglomérations détruites est inscrite dans la loi. Elle n'est pas seulement envisagée comme une mesure d'équité envers les victimes de la guerre, mais comme un moyen de restituer au pays l'ensemble de ses forces productrices, de maintenir entre ses diverses parties l'équilibre indispensable des populations et des richesses.

L'œuvre de reconstitution varie suivant l'intensité de la destruction. Il importe, à ce point de vue, de distinguer deux zones différentes : d'une part celle qui fut dévastée par les Allemands pendant la retraite de la Marne et qui, libérée depuis plus de deux ans, se trouve désormais à l'abri de toute atteinte ; d'autre part, celle qui est située sur la ligne de feu et dont les limites se déplacent en même temps que les champs de bataille.

Dans la première de ces zones, la destruction présente différents degrés. D'un grand nombre de villages, il ne reste que des murs croulants. D'autres ont conservé des parties plus ou moins importantes. Parfois les incendiaires ont obéi à d'étranges caprices. A Marson, près de Châlons-sur-Marne, les maisons sont toutes incendiées d'un côté de la route, intactes de l'autre côté ; à l'Epine, le feu a épargné les constructions voisines de l'église ; à Revigny des rues entières sont indemnes.

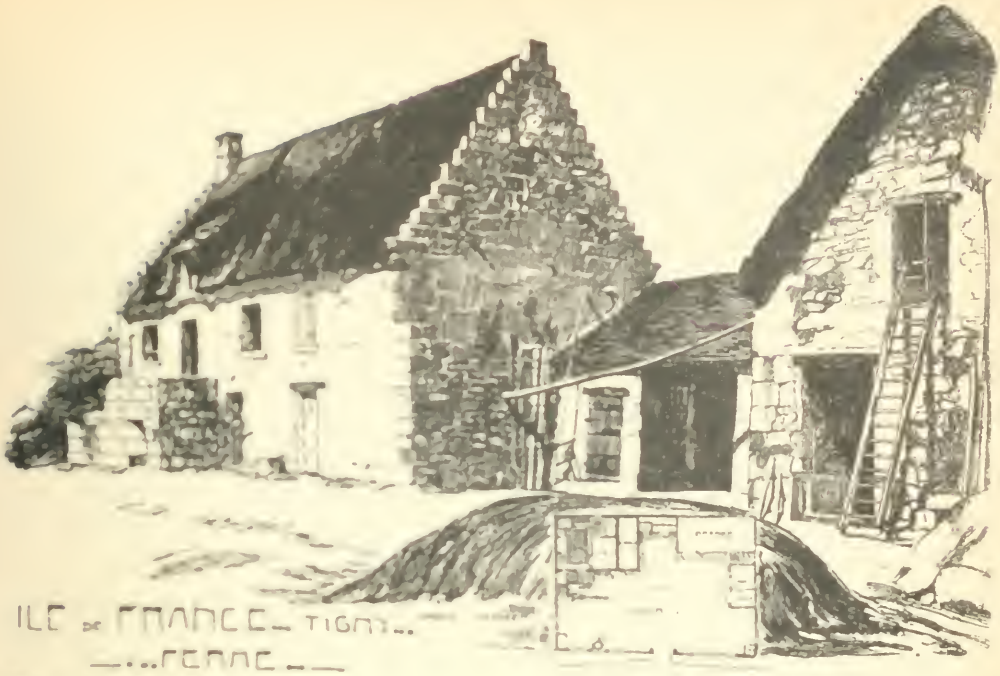
En général un certain nombre d'habitants ont repris possession de leur ancienne demeure, les immeubles partiellement atteints ont été réparés, la plupart des sinistrés s'abritent dans des baraquements provisoires établis sur le sol dont ils sont propriétaires. La population se reconstitue sur les ruines mêmes du village.

Au contraire, le long de la ligne actuelle des tranchées, le tir par obus de gros calibre entraîne l'anéantissement total. Le terrain, parsemé de cratères innombrables, présente l'aspect d'un paysage lunaire. Aucune trace d'habitation ne subsiste. Le sol même a perdu sa configuration, il est bouleversé jusqu'à une grande profondeur. Le paysan ne saurait retrouver la place de son champ. « Là où il y avait un groupement de maisons, déclarait M. Margaine dans une récente séance de la Chambre des députés, j'ai vu des bestiaux pataugeant dans la boue. On ne reconnaissait plus rien de ce qui était dans le passé. » Dans ces conditions, on doit se borner à attribuer à chacun, sur un emplacement voisin, une propriété équivalente à celle qu'il possédait avant la guerre. Ce sont de véritables colonies qu'il s'agira de créer, avec leurs chemins, leurs bornages, leur cadastre nouveau. De l'agglomération antérieure il ne restera que le nom.

Les recherches poursuivies par le service des améliorations agricoles, l'exposition d'architecture régionale récemment organisée à la galerie Goupil, le concours institué entre les architectes français pour l'étude des principaux types de reconstruction permettront d'établir de quelle manière la maison nouvelle devra, tout en respectant les traditions régionales, satisfaire aux exigences de l'habitation moderne.

Sans méconnaître la valeur du pittoresque en architecture, il importe de ne pas lui sacrifier des conditions essentielles à l'existence. Quoi de plus expressif que la maison auvergnate : ses hautes murailles de pierre dont les teintes sombres s'harmonisent avec la sévérité du paysage, son escalier à double rampe accolé à la façade produisent une forte impression de solidité et de durée. En entrant, on trouve au rez-de-chaussée l'étable, au-dessus le logis du paysan à peine séparé du bétail par un plancher vermoulu. Cependant, tout en proscrivant cette passion du pittoresque qui s'attache avec exagération à la ruine moussue, à la masure décrépie disparaissant sous le lierre, il convient aussi d'éviter la construction banale, fabriquée en série, « la maison sans patrie, étrangère au milieu naturel comme au milieu social », telle que la décrit M. de Montenach dans son éloquent plaidoyer « Pour le village ».

Les études actuellement poursuivies par les architectes, et dont témoignent notamment les remarquables dessins exécutés par M. André Ventre, n'ont nullement pour but d'imposer des types déterminés dont le caractère abstrait ne tiendrait pas compte de la variété infinie des conditions d'existence. Les expositions nous ont trop souvent montré le caractère factice de ces créations qui prétendent synthétiser le village suisse, breton ou provençal et qui n'en reflètent qu'une trompeuse image. Seule la connaissance profonde d'un pays et de ses habitants permet de pénétrer le caractère de son architecture et de l'adapter au temps présent. « Il n'y a d'architecture à la campagne que dans les églises et les châteaux, écrivait Albert Babeau, l'historien de l'ancienne France rurale. Il n'y en a pas dans les chaumières et rarement dans les fermes. » C'est là une vue singulièrement superficielle. Que de



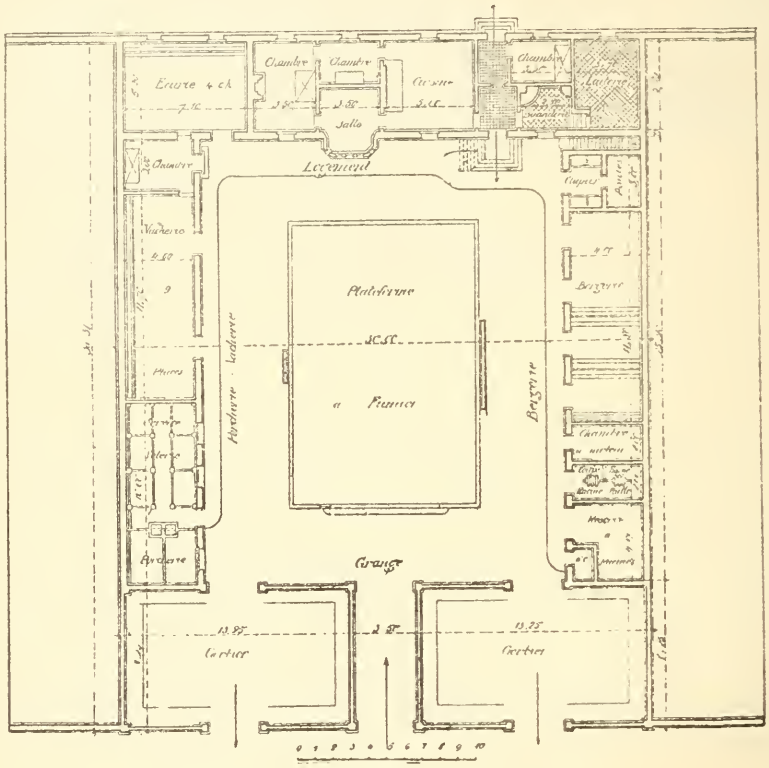
*Ferme de l'Ile-de-France.* DESSIN D'ANDRÉ VENTRE.

fois, en présence du paysan dont la pensée demeure si souvent impénétrable, l'architecte se souviendra de cette réflexion qu'Ibsen, dans un de ses drames, prête au constructeur Solness : « Comment voulez-vous que je fasse une maison pour cet homme ? Je ne le connais pas. »

L'architecture rurale, en effet, est plus étroitement soumise que toute autre aux conditions imposées par la nature. La maison paysanne des Flandres est nécessairement basse, car le sol humide et mou qui la porte ne permet ni fondations ni étages ; elle s'encapuchonne sous un large toit contre les assauts du vent ; elle tourne sa façade vers la lumière du midi et agrandit toutes les baies destinées à la recueillir. Ses dimensions restreintes obligent le fermier à multiplier les bâtiments isolés : habitation, grange, étable, charretterie, four, dépendances de toute espèce. Ces dispositions générales se modifient en Picardie, où la grande valeur des terrains de culture et la rareté des points d'eau resserrent les exploitations les unes contre les autres, réunissent les bâtiments et réduisent au minimum les espaces qu'ils enclosent. En Lorraine, où la pierre affleure, la maison se défend contre la rigueur de l'hiver par des murs épais aux rares ouvertures et protège, sous un même toit, paysans, bestiaux et récoltes. Quel que soit le pays, la distribution des bâtiments de la ferme traduit au premier coup d'œil le caractère agricole et le mode d'exploitation : la grange prédomine en Picardie, la bergerie en Champagne, le cellier en Bourgogne, l'écurie en Lorraine.

Ces caractères généraux, dont il convient de tenir le plus grand compte, ne sont pourtant pas immuables. Sans doute, on construit peu à la campagne, la population tendant en général à décroître. D'ailleurs le paysan imite les formes

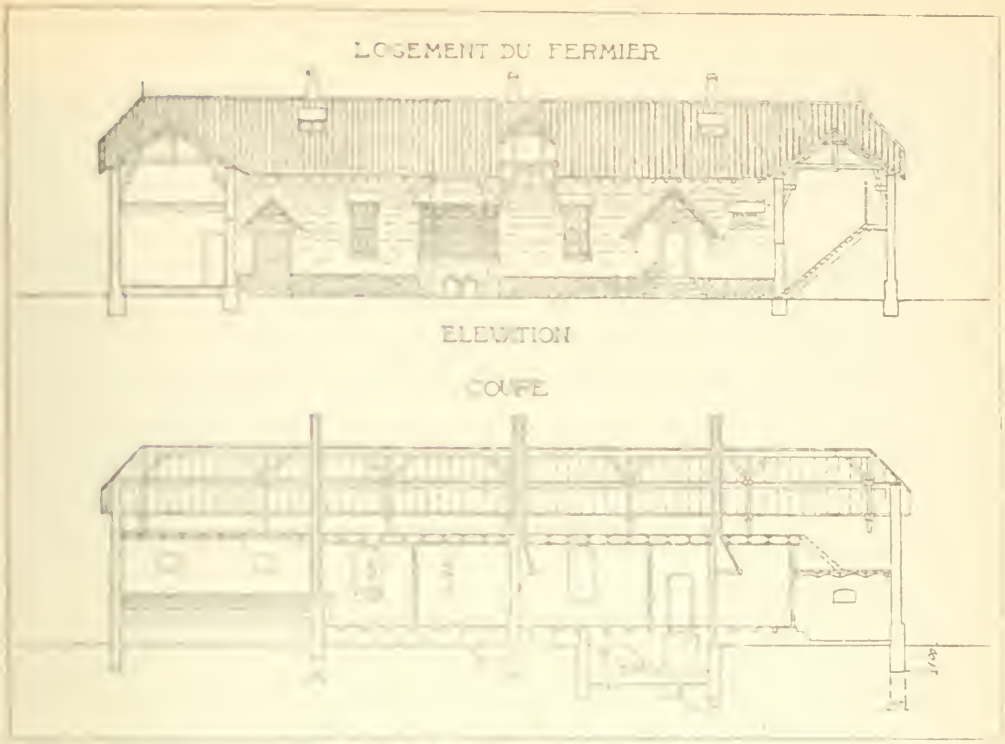
anciennes et reproduit les modèles qui lui sont familiers. Les chartes du XIIIe siècle décrivent déjà la ferme picarde telle qu'elle existe aujourd'hui, et peut-être la villa gallo-romaine ne différait-elle pas essentiellement du type d'exploitation rurale qui s'est conservé à travers les siècles sur ces terres d'antique culture. Pourtant la maison paysanne n'a pas échappé aux profondes transformations qui ont renouvelé, depuis cent ans, la vie de nos vieilles provinces. La création du réseau vicinal, celle des voies ferrées et navigables ont complètement modifié la nature des matériaux en usage. Dans les plaines argileuses ou sableuses de la Flandre, sur les plateaux crayeux de Champagne et de Picardie, la maison était faite avec le limon du sol




PLAN D'UNE FERME PICARDE

*Modèle type de construction agricole établi par le ministère de l'Agriculture.*

étendu sur une carcasse de bois. Cette construction en pisé présentait assurément un caractère fort pittoresque. Elle s'appliquait non seulement aux écuries et aux granges, mais aux habitations mêmes dont le colombage serré permettait l'adjonction d'un étage. Toutefois la terre en se desséchant se fissurait de crevasses ouvertes à l'air du dehors, et la présence de nombreux montants en bois constituait un grave danger d'incendie. Ces matériaux précaires ne pouvaient soutenir la concurrence de la brique, le jour où canaux et chemins de fer la répandirent à bas prix. Limitée d'abord aux encadrements et aux angles, elle s'emploie communément aujourd'hui pour la construction totale des murs. De même, le chaume des toitures, malgré les avantages qu'il présente pour la conservation des grains, est abandonné à cause de




ELEVATION D'UNE FERME PICARDE
*Modèle type de construction agricole établi par le ministère de l'Agriculture.*

sa fragilité et de sa nature inflammable et progressivement remplacé par la tuile et par l'ardoise. Non seulement ces matériaux donnent les plus complètes garanties de solidité et de durée, mais ils permettent aux villages réduits à l'eau suspecte des mares de recueillir la pluie et d'alimenter des citernes. Leur adoption a réalisé un progrès considérable dans l'hygiène rurale.

Les voies de transport modernes ont exercé sur la vie agricole d'autres répercussions plus profondes et plus générales. Il y a un siècle, chaque région, condamnée à un complet isolement économique, devait se suffire à elle-même et tirer de son propre sol ce qui lui était nécessaire.

Il était tout à fait anormal de voir un sac de blé traverser tout le territoire. En 1846, année de récolte désastreuse, il fut impossible de faire pénétrer le blé importé de Russie jusqu'aux départements menacés par la famine. Tandis que la Provence regorgeait, dans l'Indre la population pillait les marchés, et l'émeute ensanglantait les villes. Quelle que fût la nature du sol, le paysan s'ingéniait à cultiver à la fois le blé, le seigle, la pomme de terre, le lin indispensables à la vie familiale. La création des routes et des voies ferrées l'a contraint à travailler non plus pour sa propre consommation, mais pour la vente au dehors. Devant la pénétration désormais facile des produits étrangers, il a fallu réduire les prix de revient et intensifier dans chaque région le mode de culture auquel la terre se trouvait spécialement appropriée. L'introduction des amendements de toute nature : chaux, marnes, phosphates, a permis de modifier à volonté le sol naturel, de lui

communiquer des propriétés nouvelles, de le soumettre à de véritables préparations de laboratoire. Dans certains pays de la Picardie, de l'Artois, de la Normandie, la culture des céréales, devenue trop onéreuse par suite de l'invasion des blés américains et russes, a été remplacée par celle des plantes textiles ou oléagineuses, lin et chanvre, œillette et colza. L'introduction du coton des Etats-Unis et d'Egypte, du pétrole de Pensylvanie et du Caucase ont obligé de nouveau le paysan à chercher une autre utilisation du sol. Il l'a trouvée dans la création des prairies artificielles et la pratique de l'élevage. La vente du lait et de la viande aux grandes agglomérations urbaines prend de nos jours un caractère de plus en plus industriel.

Cette évolution des cultures se marque dans l'habitation. Dans les fermes du Vexin et du pays de Caux, la vétusté de la grange témoigne de la décadence des céréales. On la laisse tomber en ruines. Si elle sert encore, ce n'est plus à la conservation du grain, mais à celle du foin. Au contraire, la vacherie, la porcherie, la laiterie construites en briques, spacieuses, aérées, s'agrandissent sans cesse au détriment des écuries restreintes par la diminution des labours; elles tendent à occuper la majeure partie de l'exploitation. L'ancienne ferme qui encadrait, entre ses bâtiments resserrés, une étroite cour à fumier, recule ses limites pour abriter, entre des constructions nouvelles, de vastes masures d'herbages. De même le four à pain, annexe indispensable à toute maison paysanne, tombe en ruines ou sert à quelque autre usage, aujourd'hui que le boulanger travaille pour le village tout entier. L'atelier du tisserand, qui avait sa place dans tous les logis picards, est abandonné depuis que l'exode vers les grandes villes a dissocié l'industrie et la culture, ces deux modes longtemps inséparables de l'économie rurale. L'ouvrier agricole a émigré, lui aussi, le jour où la machine a remplacé le battage au fléau qui lui assurait un travail pendant l'hiver. Sa petite maison, avec le lopin de terre qui l'entoure, est annexée par le propriétaire voisin. S'il continue à l'habiter, du moins il la transforme : payé jadis en nature, il emplissait sa grange et la développait au détriment de son logis; payé aujourd'hui en argent, il construit sa maison sur rue et ouvre ses fenêtres en façade.

La guerre va précipiter les progrès du machinisme. La nécessité apparaît, devant le déficit mondial des céréales, de suppléer à l'insuffisance de la main-d'œuvre par la généralisation de la motoculture. Le Parlement a dû voter d'importants crédits pour l'acquisition de tracteurs dont on peut attendre un rendement de cinq à six fois supérieur à celui des attelages. Toutefois ce nouveau mode d'exploitation ne peut réussir que s'il s'applique à des parcelles étendues. D'où la nécessité de mettre un terme, par voie de remaniements et d'échanges, à l'infini morcellement de la propriété paysanne. Le remembrement est la condition préalable de la culture mécanique. Il n'est pas douteux que cette concentration de la propriété, cette industrialisation du labour, en provoquant la création de syndicats communaux et inter-communaux, l'organisation de centres communs d'outillage, ne produisent d'importants changements dans le mode d'habitation.

Les progrès réalisés au XIXe siècle, au point de vue de la circulation générale, ont causé des transformations d'un caractère plus rapide et plus profond dans les villes que dans les campagnes. Les vieilles maisons à pans de bois ou à carreaux de terre conservées dans certains quartiers de Troyes, de Reims ou d'Amiens rappellent

LA MAISON ALSACIENNE

[illegible]

PUITS A BUSWILLER. — BALCON A RIQUEWIHR. — COUR DE FERME A BUSWILLER.

DESSINS PAR ANDRÉ VENTRE A L'EXPOSITION DE L'ARCHITECTURE RÉGIONALE DANS LES PROVINCES FRANÇAISES ENVAHIES.

GROUPE DE MAISONS A CHEMINON (MARNE)

HABITATIONS A GIRECOURT (VOSGES)

l'époque où l'habitation du citadin, construite avec les matériaux et suivant les usages locaux, ne différait pas sensiblement de celle du paysan. En 1558, Dunkerque fut en grande partie détruit par un incendie qui se propagea le long des toits en chaume. De nos jours, l'afflux des populations, déterminant une hausse considérable du prix des terrains, a provoqué la naissance de l'architecture urbaine fondée sur la construction des immeubles à loyer. L'extension chaque jour croissante de ces « villes tentaculaires », qui projettent au loin leur banlieue, devait nécessairement faire pénétrer l'urbanisation dans la vie rurale. Il y a là un véritable danger pour la conservation du caractère régional. C'est au point de contact avec la vie extérieure, dans le voisinage de la gare du chemin de fer, que se marque le plus fortement l'influence de la grande ville. Là se forme, à quelque distance du village ancien, une agglomération nouvelle groupée dans de hautes maisons d'une architecture prétentieuse, d'une fâcheuse décoration. La gare elle-même, ainsi que les autres bâtiments communaux : la poste, l'école, voire même souvent l'église, sont édifiés d'après un modèle administratif uniforme, indifférent à la vie et au caractère du pays. La reconstruction des édifices publics dans les départements envahis donnera l'occasion de réagir contre ces excès de la centralisation.

Urbanisé par le chemin de fer, le village l'est également par la route. Elle était autrefois la grande rue et pour ainsi dire la place commune. Les chariots y séjournaient pour l'emmagasinement des récoltes, le paysan y déposait son fumier et ses instruments aratoires, il y tenait ses réunions familiales. La circulation automobile l'en a pour ainsi dire dépossédé. Dans nos villages reconstruits, la grande route devra, comme la voie ferrée, passer en dehors de l'agglomération. Les maisons s'en détourneront pour se rassembler autour d'un espace fermé, soustrait à la circulation, comme l'était la place antique — marché, forum, sanctuaire, — devenue par une étrange aberration la place-carrefour de nos villes.

La pénétration du village par l'automobilisme a entraîné, d'autre part, le pillage du mobilier rural. L'appartement parisien rassemble le plus incohérent bric-à-brac, rouet normand, lit breton, armoire lorraine, tandis que le paysan vient acquérir à la ville des meubles de salon Louis XV qui feront à l'intérieur de la ferme l'effet le plus disparate. Il conviendra de doter les nouveaux logis d'un mobilier fixe, qui, comme le banc, le lit, l'armoire d'autrefois, fasse corps avec la maison et s'harmonise avec sa décoration rustique.

Ces quelques exemples, choisis entre tant d'autres, montrent combien il est nécessaire, tout en s'inspirant des traditions historiques et des conditions de la vie locale, de ne jamais faire abstraction du milieu et du moment. Des expositions, des concours fournissent des documents et des idées, non des types et des modèles. « L'imitation, écrivait Vitet, sera toujours, quelque intelligente qu'on la suppose, un des plus pauvres emplois de la pensée humaine. Copiez le Parthénon, copiez la cathédrale de Reims, les modèles seront sublimes, les contrefaçons feront pitié. » C'est là une vérité qui s'applique aux œuvres les plus modestes et dont on ne saurait trop recommander la méditation à ceux qui vont avoir la charge de relever après la guerre, les logis et les maisons des champs.

# IDÉES ET OPINIONS

## SUR LA RÉFORME DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS

*Les journaux nous apprennent que l'Académie des Beaux-Arts se propose d'étudier un plan de réformes à apporter à l'enseignement artistique. La question, c'est le cas de le rappeler, n'est pas précisément nouvelle.*

*Sans entrer dans l'exposé des critiques plus ou moins fondées qu'on a fréquemment faites sur l'enseignement actuel de notre Ecole des Beaux-Arts, il nous paraît très intéressant de publier, en quelques pages retrouvées, les aperçus ingénieux et pleins de nouveauté qu'émettait, en 1791, sur le même sujet et sur le rôle de l'Académie en la circonstance, l'archéologue érudit, grand amateur es arts, QUATREMÈRE DE QUINCY* (1).

*Il est vrai que nous étions alors en Révolution ! Il y aurait peut-être quelque ironie à féliciter l'Institut d'entrer actuellement dans la voie de réformes modernes préconisées il y a cent vingt-six ans.*

P. L.

Jusqu'a ce jour l'Académie de peinture et sculpture a eu une double existence : une existence relative à l'enseignement des arts, et une autre relative à la distinction des artistes. L'une utile, l'autre purement honorifique. Je sais, et ne redirai point toutes les causes auxquelles cette Académie doit sa formation actuelle, ni celles qui firent germer dans son sein ces différentes classes qui la composent, et cette espèce d'hiérarchie dont la jalousie, peut-être, murmure plus que la raison. Je crois aussi injuste que superflu d'accuser ou de justifier sur tous ces points une assemblée d'artistes obligés, jusqu'à ce jour, d'observer des lois qu'ils n'ont point faites et qu'ils ne pouvaient défaire. Il ne faut point s'en prendre aux hommes des vices qui proviennent de la nature des choses.

Je dis donc que l'institution académique aurait dû et ne devrait avoir qu'un objet unique : l'enseignement public des arts. Ceux qui la composent ne devraient y être admis que comme les plus capables de professer et d'enseigner. Il faudrait, sans doute, que le choix se portât sur les maîtres les plus habiles ; mais il ne faudrait pas qu'il pût flétrir d'une exception humiliante tous ceux qui n'y auraient point part ; il faut enfin qu'on puisse croire qu'il existe hors de l'Académie des maîtres égaux en talents à ceux qui la formeront.

Un des premiers et des plus notables abus de l'enseignement actuel des arts est cette division d'écoles publiques, véritables séminaires de discordes et de préjugés, où chaque art, chaque partie d'un art ne reçoit qu'une mesure insuffisante d'instruction ; où tous les principes s'isolent et se dénaturent ; où tous les germes d'enseignement se dessèchent.

Ces divisions d'enseignement furent aussi inconnues dans les écoles particulières que dans les institutions publiques des beaux siècles qui virent fleurir les arts. Sans remonter aux Grecs, nous en trouvons la preuve dans tous les grands hommes de l'Italie moderne qu'on vit constamment réunir des connaissances pratiques dans plus d'un art. Il était

(1) *Considérations sur les arts du dessin en France*, par M. Quatremère de Quincy. (Paris, chez Desenne, libraire, 1791.)

aussi rare alors de n'exercer qu'un seul art qu'il l'est de nos jours de voir un seul homme en professer plus d'un.

Qu'on ne prime pas que la théorie de chaque art ait aussi gagné à cet exercice exclusif, dans lequel se sont renfermés les artistes modernes, elle s'est appauvrie encore plus que la pratique. Bientôt la division de ce patrimoine commun qui pouvait enrichir tous les arts a rompu tous les liens de cette chaîne commune qui les unit, et l'on a vu des artistes inhabiles à juger même les parties de leur art. Il serait trop long de nombrer tous les vices qui résultent de cette division d'enseignement.

Qui croirait qu'il existe dans Paris deux écoles d'architecture distinctes par le local, le choix des maîtres, la nature des leçons ? Que l'on montre dans l'une l'architecture comme art de goût et dans l'autre comme art de besoin; qu'on aille ici pour apprendre à construire, et là pour apprendre à décorer; qu'il y ait une école pour apprendre à faire un temple et une autre école pour apprendre à faire un pont. Ce démembrement d'instruction, en décomposant l'essence de cet art, a porté le coup le plus funeste aux deux parties. Il a habitué les uns à croire que le goût dispense de la solidité, et les autres que les calculs peuvent remplacer le génie.

— Le défaut d'enseigner *trop* et *trop peu* me paraît être le défaut essentiel de l'Académie actuelle. Je trouve qu'elle enseigne trop, parce qu'ayant réduit l'enseignement à un cours de procédés exclusifs, hors lesquels l'élève ne trouverait plus de moyens d'apprendre, elle comprime l'essor de toutes les facultés par une règle monotone et impérieuse. Elle enseigne trop, c'est-à-dire qu'elle place tous les appâts de l'émulation au bout d'une seule route par laquelle elle contraint tout le monde de passer. Elle enseigne trop, en ce qu'elle s'est ménagée une action trop immédiate sur la direction des talents, en instituant cette multitude de petits grades d'une émulation mesquine qu'il faut ordinairement passer pour arriver à ce qu'on appelle le comble de la gloire, c'est-à-dire au titre d'académicien.

— Je me trompe, au reste, en disant qu'elle enseigne trop; je devrais dire : elle régente trop.

Mais il est bien plus aisé encore de prouver qu'elle enseigne trop peu. On peut dire même qu'à le prendre dans l'acception du mot, l'enseignement y est nul.

L'action de l'enseignement, de la part du corps académique, se réduit à juger tous les petits concours périodiques institués pour entretenir l'émulation parmi les élèves. Tout cela consiste en jugement de places, en distribution de médailles et de prix.

Quant aux élèves, le seul secours qu'ils retirent de l'enseignement public est l'étude gratuite du *modèle*. C'est l'unique objet de leurs travaux, c'est l'unique moyen d'avancement, puisque c'est toujours sur cette imitation qu'est fondée la plus grande partie des concours. Cette manière d'apprendre est tellement exclusive, qu'on dirait que ce modèle posé sur sa table, semblable à la règle de Polyclète, est toute l'Académie, et qu'on pourrait se passer des maîtres.

Oui, sans doute, me répondront quelques-uns d'entre eux, car les leçons de nature valent mieux que celles des maîtres. J'en suis d'accord avec vous, mais expliquez-vous sur cet objet que je regarde comme un des plus essentiels dans l'enseignement des arts du dessin.

Vous vous abusez étrangement quand

vous prenez l'étude du modèle pour l'étude de la nature.

Le modèle est bien dans la nature, mais il ne s'ensuit pas de là que la nature soit dans le modèle. La nature est l'espèce, le modèle n'est qu'un individu de l'espèce. L'étude de la nature n'est donc autre chose que l'étude de l'espèce. A coup sûr, cette étude ne saurait se renfermer dans un seul individu, à moins que cet individu ne se suppose le type de toutes les beautés et de toutes les perfections.

Il faut dire que cette habitude de copier et de recopier sans cesse ce même individu, gagé pour se laisser défigurer dans toutes sortes de postures bizarres et fausses, pervertit entièrement les facultés de l'invention, quand elle ne les appauvrit pas. De cette redite continuelle de figures sans mouvement, sans caractère et sans expression, résulte ce style, privé de vérité, de caractère et d'expression, que les artistes ont désigné eux-mêmes du mot qui en indique la cause : *style académique.*

Une des premières choses à réformer dans notre école, tant du côté de l'esprit que du côté de la méthode, est cette étude du modèle.

Tant que les artistes seront privés de la vue habituelle de la nature, il faudra bien se contenter des moyens imparfaits par lesquels une école peut y suppléer. Tout ce que je viens de dire tend moins à supprimer qu'à améliorer cette étude. Il y aura deux moyens d'y parvenir.

L'un consistera à augmenter et à multiplier le plus qu'il sera possible le nombre des modèles, et à faire passer sous les yeux des étudiants le plus qu'il se pourra d'individus de tout âge, de tout sexe et de tout caractère. N'est-il pas ridicule qu'on se croie instruit dans la nature, pour avoir vu, pendant dix ans, le même homme que les générations successives d'artistes se transmettent jusqu'à ce qu'il meure de vieillesse. N'est-il pas ridicule que ce même homme soit le modèle universel pour les dieux, pour les héros, pour les hommes ? Il va être tour à tour Apollon, Mars, Jupiter, Adonis, Hercule, Narcisse, etc. Enfin l'on reconnaîtra au portrait du même modèle tous les ouvrages d'un demi-siècle.

Le second moyen d'ôter à cette étude des inconvénients qu'on y connaît, sans contrarier en rien le goût ni les différents systèmes des étudiants, serait de lui ôter ce qu'elle a eu jusqu'à ce jour d'exclusif d'une part, en supprimant tous ces petits concours scholastiques qui, par les amorces d'une émulation très puérile, dirigent vers ce but unique tous les efforts des élèves.

J'ai déjà dit qu'il faudrait abolir tout ce petit train de concours auxquels les élèves sont assujettis, tous moyens plus propres à faire des écoliers que des hommes, moyens qui nourrissent, si l'on veut, l'émulation, mais qui l'alimentent de trop peu de choses, qui apprennent de trop bonne heure à ne chercher le mérite que pour le signe qui en est le prix, qui habituent à ne se mesurer que sur ses voisins, qui resserrent souvent l'ambition dans le cercle étroit de la jalousie, qui détournent la pensée des grands points de comparaison, pour satisfaire à moins de frais la vanité, et qui peuvent flatter l'amour-propre, mais qui n'élèvent jamais l'âme jusqu'à l'orgueil de bien faire.

QUATREMÈRE DE QUINCY.

DESSINÉ PAR ANDRÉ ARCHIVE À L'EXPOSITION DE L'ARCHITECTURE RÉGIONALE
DOUZE PROVINCES FRANÇAISES ENVAHIES.

LA PLACE DU CHÂTEAU DE SÉBARVILLE (MEUSE) (HÉ-FOMOSELLE)

FERME AVEC TOURS À RACQUINGHEM (PAS-DE-CALAIS)

LES VAGABONDS

# STEINLEN

Comme le brave et joyeux *Pottérat* de Benjamin Vallotton, Steinlen est Vaudois. Il est né à Lausanne.

Il déclare n'être toujours connu le crayon à la main griffonnant tout petit sur les papiers que lui procurait le hasard, couvrant le tableau noir de caricatures irrévérencieuses et retraçant en ses cahiers les périlleuses expéditions de l'école buissonnière.

Son grand-père, dont le souvenir ne s'est point éteint à Vevey, était peintre. Il eut neuf fils, qui, tous, plus ou moins, dessinèrent et peignirent honorablement. Steinlen est donc né dessinateur, il ne l'est pas devenu.

La vie l'a toujours profondément intéressé — la vie animale surtout, qu'il découvrit et observa, enfant, au cours de maintes escapades, adolescent, pendant ses excursions, sac au dos, en forêt et en montagne. Le père Fabre, ce divin collecteur de miracles, eût trouvé en lui un disciple sagace et un interlocuteur averti.

L'élevage des chenilles jusqu'à leur transformation en papillons, la notation de leurs différents états, l'éducation des mulots, des lézards et des couleuvres faisaient sa joie. Il garda longtemps dans sa chambre, au grand effarement de sa famille, une colonie de chauves-souris dites « oreillardes », qui, le soir venu, tournoyaient autour de lui comme colombes apprivoisées. Après avoir portraituré leurs petits museaux bizarres, étudié leurs ailes griffues et leurs membranes fragiles, il dut finalement s'en séparer, ne pouvant, malgré sa diligence, attraper assez de mouches pour les sustenter confortablement.

Parvenu à l'âge où il faut choisir un état (déjà ! ), Steinlen s'embarqua pour Mulhouse, où l'un de ses oncles essaya de l'initier au « dessin mécanique ». Mais si ingénieux qu'il fût, il n'y mordit guère et se rabattit sur le dessin industriel, au profit des toiles d'Alsace.

Il resta quelque temps à Mulhouse, puis s'en vint à Paris. Là, tout en tâtant déjà de l'illustration, il continua durant plusieurs années de composer ou mettre au point des décors d'étoffes.

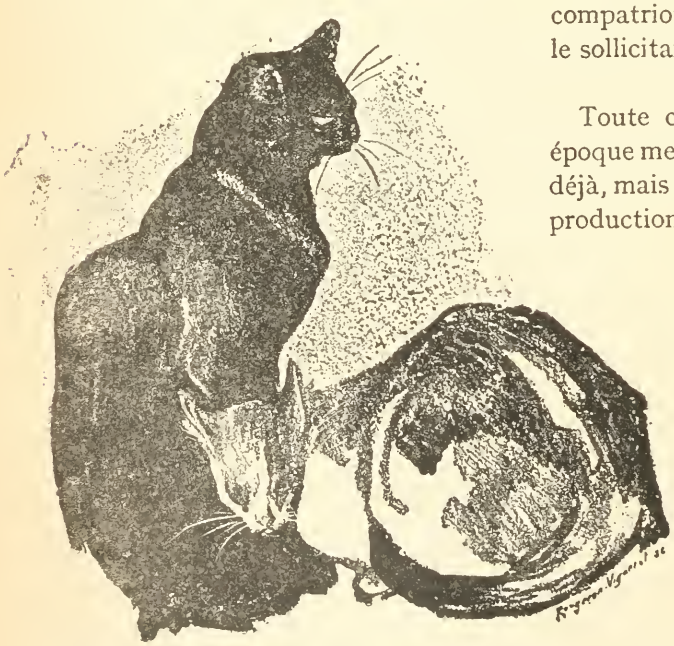
La naissance du Chat Noir le tira définitivement des limbes où il louvoyait. Son oreille, accoutumée à reconnaître le chant des oiseaux, entendit barir l'oli-

*Page d'album.*

fant du gentilhomme-cabaretier, et le cœur battant il accourut sous sa truculente bannière.

Il s'agissait d'arracher à la rive gauche et de réinstaller à Montmartre, leur véritable royaume, l'art et la fantaisie que Murger avait, paraît-il, arbitrairement fixés au pays latin.

« La Butte sacrée est assez hospitalière pour accueillir à ses pieds les vallons de l'Helvétie », déclara Salis, et il lui ouvrit toutes grandes les pages de sa prestigieuse gazette.



*Etude de chats.*

Les premiers Chats de Steinlen, parallèlement aux délicieux Pierrots de Willette, eurent un plein succès et révélèrent son nom au public. De surcroît ils lui valurent le titre de citoyen montmartrois, dont il n'est pas moins jaloux aujourd'hui qu'alors.

Il composa dans le même temps une série de charmantes images pour les enfants. Adorant les petits, les comprenant bien et sachant même les deviner, il eût, s'il s'était institué leur fournisseur, rapidement éclipsé la gloire de son compatriote Töpffer. Mais d'autres objets le sollicitaient...

Toute chose imprimée était à cette époque merveille pour son œil, très exercé déjà, mais encore peu familiarisé avec la production graphique contemporaire.

Aussi fut-il successivement séduit et impressionné par les factures diverses des artistes qu'il coudoyait : Willette tout d'abord, dont la grâce juvénile venait d'éclore ; le concitoyen de Lafontaine, Henri Pille, fin comme l'ambre sous sa carapace de paysan, — Henri Pille, que Willette appelait malicieusement le Père-la-Brique et qui, jusqu'à sa

*Couverture d'une brochure.*

dernière heure, travailla la jambe repliée comme un Bouddha, et resta fidèle, inébranlablement, à l'encre de la *Petite Vertu*; Lunel, qui, réfugié sur le littoral, dédaigne de montrer à Paris ses fougueuses marines; Caran d'Ache, sur la redingote duquel on apercevait encore les galons rouges du caporal Poiré; le délicieux Louis Morin et, plus tard, Forain.

Mais son inconstance, la facilité avec laquelle il abandonnait du jour au lendemain tel genre pour tel autre, montrent bien qu'il y avait en lui non pas un imitateur, mais un chercheur. Et ce qu'il cherchait, c'était sa propre manière, si large et si personnelle maintenant.

Sans se faire prier, la gloire au bout d'un petit temps accorda ses faveurs à Rodolphe Salis. Se trouvant dès lors à l'étroit dans son cabaret, le gentilhomme rêva « hostellerie » et déménagea.

Or, tandis qu'entre deux mirifiques lanternes de Grasset il accrochait son enseigne à mi-côte, sur ce Logis où devait florir le fameux Théâtre d'Ombres d'Henri Rivière, le sombrero en tête et le clairon aux lèvres, Aristide Bruant prenait possession des poutres boucanées qui avaient protégé le berceau du Chat Noir.

Mélancolique un peu, le portraitiste des chats laissa les chats dévaler la pente des Martyrs et resta fidèle au boulevard de Rochechouart.

Il s'était pris d'amitié pour le barde au profil de chouan, et c'est en illustrant ses Chansons de la Rue qu'il conquit la maîtrise et devint le vrai Steinlen,

*Porteuse de pain.*

celui dont nous admirons en ce moment les croquis de guerre. Toutefois il n'atteignait avec Bruant que les premiers barreaux de l'échelle qu'il allait si lestement gravir par la suite et sans cesser jamais d'être le même homme simple, accueillant et pitoyable.

Il ne se sentit vraiment affranchi que le jour où le bon imprimeur Eugène Verneau lui mit entre les doigts cette petite chose difforme et malléable qui joint à la profondeur de l'encre la légèreté de la mine, la douceur chaude et caressante du velours. Le crayon lithographique fut pour Steinlen une révélation : émancipant ses facultés encore contraintes, il les décupla.

L'ampleur, la liberté, la robustesse qui nous font aimer son dessin, il les doit au legs précieux de Daumier et de Gavarni, à ce petit morceau de cire noircie dont Chéret usa si bellement.

Celui-ci, toujours jeune malgré ses quatre-vingts ans, croit plus prudent de travailler maintenant à l'abri. Il enlumine nos lambris après avoir durant quarante ans illuminé les murailles extérieures de la Ville.

Il serait inique de ne pas saluer un tel généralissime quand on parle de lithographie, car tous ceux qui ont affronté la pierre sont ses débiteurs : Lautrec, Maurice Denis, Grasset, Rivière, Steinlen et tant d'autres.

Steinlen, dès ses débuts, a fait de la peinture. Ses condisciples citent encore un « Cortège de Bacchus » (souvenir de la Fête des Vignerons de Vevey) dont il orna le préau de certain gymnase.

Qu'il soit peintre, pourtant, on ne saurait l'affirmer.

Il tire toute couleur du noir et du blanc. Ses meilleures toiles, celles qui demeurent dans la grisaille et le camaïeu,

*Croquis de nu.*

*Croquis pris sur le front en* 1916.

sont en réalité de grands dessins, exécutés avec la brosse et le couteau.

Mais s'il n'a pas dompté l'arc-en-ciel, faute de s'y être appliqué, il prouve surabondamment qu'un artiste doué du sens des valeurs peut, avec le noir et le blanc, obtenir d'aussi beaux résultats qu'avec la palette la plus richement garnie.

Sa mémorable série de Gil Blas, où le rouge, habilement utilisé, vient à la rescousse de ce noir et de ce blanc, contient une infinité de tableaux savoureux que déjà les collectionneurs avisés se disputent.

De cette nature qu'il aime tant, Steinlen n'est nullement l'esclave. A part quelques portraits, rien de lui n'est à citer qui soit copie servile de la réalité.

Le carnet en mains, il ne cesse d'interviewer la nature, passant d'un nu à une

patte de chat, à un profil de cheval, à un croquis de *building* ou de loqueteux. Mais lorsqu'il entreprend un dessin, il rend la bride à son inspiration d'interprète, se contentant du souvenir de ce qu'il a si consciencieusement étudié.

S'il fait une affiche, il ne transporte sur la pierre que les lignes principales du projet qu'il a conçu et travaille librement, sans se recopier.

De même il attaque hardiment le métal avec un outil robuste dont maints graveurs plus méticuleux s'effaroucheraient. Il en résulte les pointes sèches magistrales et si peu sèches, vraiment, qu'on voyait récemment à la galerie La Boétie.

On peut encore dire à son honneur qu'il est lisible pour tous, car, à côté des amateurs qui le prisent, si la foule le comprend, c'est qu'apparemment il a bien compris la foule *.

La collaboration de Steinlen à *la Feuille* et au *Chambard* laisse deviner qu'il n'est pas indifférent à la question sociale. Il s'est promené au milieu du peuple; il l'aime, il le voudrait heureux et bon.

Néanmoins, c'est un sage dont l'œil clairvoyant dédaigne les lunettes de l'utopie. Avide de fraternité comme tous les esprits lucides et nobles, il sait qu'on pourrait compromettre l'épanouissement d'une si belle fleur si l'on essayait d'en hâter l'éclosion par artifice.

... Le chambard lui apparaît sans doute à cette heure comme un instrument imparfait, impropre autant que le vandalisme des barbares à propager l'amour entre les gens de bonne volonté.

Il n'en reste pas moins fidèle à ses espérances.

Sa passion pour les humbles et sa pitié pour ceux qui souffrent l'ont conduit du faubourg aux tranchées.

Il estime qu'une image poignante vaut mieux qu'un creux discours pour émouvoir les indifférents, électriser les tièdes et acheminer les errants vers les terres promises de la justice.

Ame généreuse, il dévoue son crayon au bien comme au beau.

Ce Suisse toujours amoureux de sa terre natale est, en même temps qu'un de nos grands artistes, un des meilleurs Français de France.

GEORGE AURIOL.

* Les premiers essais de Steinlen illustrateur sont une série pour *la Chanson de l'enfant*, de Jean Aicard. Puis viennent d'autres livres : *le Roman incohérent*, de G. Jollivet, — *les Rondes du valet de carreau*, de G. Auriol et M. Legay ; — les deux volumes de Bruant : *Dans la rue*, — *les Chansons de Montmartre*, de Delmet ; — *l'Almanach des bibliophiles ;* — *l'Affaire Crainquebille*, d'Anatole France ; — *Gueules noires*, d'Em. Morel ; — *la Chanson des gueux*, de Richepin; — *Barabbas*, de L. Descaves ; — *les Soliloques du pauvre*, de Jehan Rictus.

Les principaux journaux auxquels il a collaboré sont : *le Chat noir*, — *le Mirliton*, de Bruant, — *Paris-Noël*, — *le Chambard*, — *la Feuille*, — et enfin *Gil Blas illustré* dont il fut le maître-fleuron.

Il faut citer parmi ses affiches les plus connues : *le Lait de la Vingeanne*, — *les Chiens*, — *les Oies*, — *le Coupable*, — et la grande affiche *la Rue*.

Ses affiches de guerre si éloquentes : *les Belges ont faim*, — *Journée du poilu*, — *Hôpital Saint-Ay*, — *Journée serbe*, etc.

*Lion blessé* — *Bas-relief assyrien.*

# LA SCULPTURE ORNEMENTALE

par *Alfred LENOIR*,
*Sculpteur, Inspecteur général de l'enseignement du dessin.*

Les grandes nations écrivent leur histoire en trois livres : celui de leurs actions, celui de leurs paroles et *celui de leur art*. Aucun de ces livres ne saurait être compris sans la lecture des deux autres, mais le seul des trois, *digne de confiance*, est le dernier qui est l'apport des dons généraux et des *sympathies communes de la race*.

Ces paroles de Ruskin me semblent absolument appropriées au milieu dans lequel je viens de vous convier.

Y a-t-il, en effet, une plus splendide manifestation de l'art d'une nation que ce musée qui réunit les chefs-d'œuvre de *huit siècles* qui sont l'émanation et le reflet de l'âme de notre pays.

C'est grâce à l'initiative de Viollet-le-Duc et de Geoffroy de Chaume que nous possédons cette réunion de moulages qui offrent d'inépuisables ressources pour l'éducation, je remercie le distingué conservateur M. Enlart de l'autorisation qu'il m'a donnée de vous réunir ici (1).

On peut affirmer, sans avoir la crainte d'être contredit *maintenant*, qu'il y a trois grandes périodes dans l'art de la sculpture ornementale : l'art égyptien de l'époque thébaine, l'art grec du v^e siècle et *l'art français des XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*.

Le but de cette causerie n'est pas de vous faire l'historique des œuvres de ce musée mais de vous signaler les sculptures ayant une portée éducative et qui doivent servir de points de comparaison avec des œuvres de différentes prove-

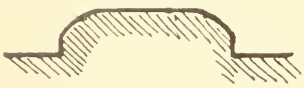
(1) Cette conférence a été faite le 6 avril 1917 au Musée de sculpture comparée du Trocadéro pour la session mensuelle du Comité central technique des Arts appliqués.

nances. Vous constaterez les parentés qui existent entre elles ayant toujours comme base l'observation de la nature, puis la compréhension sculpturale, c'est-à-dire la bonne *disposition des oppositions des plans pour obtenir une judicieuse répartition des effets d'ombre et de lumière, la superposition des saillies amenant la confusion.*

La sculpture ornementale a toujours été au moment des grandes manifestations de l'art en accord parfait avec l'architecture, elle a pour mission d'enrichir et d'affirmer les divisions architecturales; la galerie des Rois à Notre-Dame détermine une ligne horizontale nécessaire pour l'harmonie de la façade, puis elle a aussi la mission de donner de l'échelle aux monuments; une statue bien comprise et d'une bonne proportion donne beaucoup de grandeur à un motif d'architecture, aussi le sculpteur doit-il se *soumettre à l'architecte, l'ordonnateur des ensembles*, et composer son œuvre conformément aux assises de pierre imposées par les lois de construction; la décoration d'une clef de voûte doit *accuser son utilisation.* Ce qui autorise à établir que la sculpture ornementale s'amoindrit dans une architecture de revêtement qui masque la structure d'un édifice et dont le décor est forcément superficiel, il en résulte que c'est un mode d'architecture secondaire et souvent négligeable.

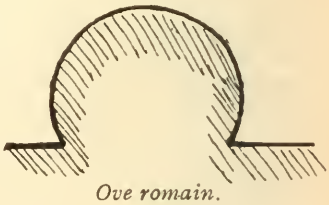
Avant d'examiner avec vous les principaux moulages de ce Musée, je tiens à vous donner quelques indications au sujet des lois de clarté qu'il est indispensable de connaître pour mieux comprendre les belles interprétations sculpturales. Le moulage sur nature, comme la photographie, n'ont été et ne pourront être que des documents, ils ne seront jamais une manifestation d'art, l'exactitude n'étant pas la vérité, puisqu'il *faut faire une transposition pour produire un effet juste*, une draperie légère placée sur les épaules d'une femme ne peut se traduire en sculpture que par un intelligent mensonge.

Pour bien vous faire saisir le principe de l'interprétation sculpturale, je vais prendre un exemple très simple en traçant en coupe un ove de la belle époque grecque et un autre de la décadence romaine.



*Ove grec.*

Chez l'un la répartition de la lumière est ample et large, chez l'autre elle ne se fixe que sur un seul point et par ce fait donne à distance une impression confuse et une lamentable pauvreté d'effet.



*Ove romain.*

Dans le même ordre d'idées on constate au moment de l'épanelage d'une sculpture ornementale que par le fait de l'établissement des plans généraux ainsi que des grands courants de forme, il en résulte une simplification dont l'artiste doit savoir tenir compte jusqu'à l'achèvement de son œuvre, *les détails ne devant jamais dénaturer et amoindrir les masses;* à ce moment, les formes sont forcément à l'état rudimentaire, mais il y a de grandes surfaces planes qui reçoivent largement la lumière et qui produisent une *sensation de beauté*, c'est la raison pour laquelle il est indispensable que les sculpteurs doivent commencer dès le début à tailler la matière. J'engagerai même les professeurs à conduire leurs élèves dans une grande

exploitation de pierre à Lavoux ou à Chauvigny, où l'on éprouve une véritable émotion et un désir fou de sculpter dans des murailles immenses, des monuments de l'importance de ceux que l'on admire dans la haute Égypte.

Les principes de plastique dont je viens de vous parler s'appliquent ainsi bien à la ronde bosse qu'au bas-relief ou au haut-relief.

Phidias les a employés avec son merveilleux génie dans sa frise des Panathénées, dans les métopes et dans ses frontons. Le groupe des Parques en offre un exemple frappant, et quelques années avant les œuvres de ce grand sculpteur on constate les mêmes lois dans le magnifique bas-relief découvert à Eleusis représentant l'éducation de Triptolème.

*Le Khéphren* (Musée du Caire.)

Nous allons voir ensemble les splendides sculptures de Chartres, d'Amiens, de Reims, où l'on retrouve partout les lois en question, Michel-Ange également dans sa Pieta, sa vierge de la chapelle des Médicis et dans ses Esclaves. En peinture, nous constatons chez les grands fresquistes italiens du XVe, ainsi qu'au XVIe, dans toute la décoration de la Sixtine par Michel-Ange, des recherches analogues; toutes les belles tapisseries des XIVe, XVe et XVIe siècles sont dans le même sens, atténuation des modelés intérieurs pour obtenir de larges surfaces, Holbein dans ses portraits plaçait ses modèles en pleine lumière pour éviter le plus possible des ombres détruisant l'unité.

En 1640, Rembrandt, avec des recherches d'un ordre intime et une esthétique absolument personnelle, exécuta cette toile admirable, *la Famille du menuisier*, où la lumière se concentre sur la poitrine de la mère et le corps de l'enfant; tout le reste est dans l'ombre, toujours le même principe : savoir subordonner les détails pour obtenir, à un point déterminé, toute l'ampleur que la concentration de la lumière doit donner. L'abus du modelé et la recherche de faire trop tourner les objets ont été une des erreurs de l'Ecole bolonaise, et, par contre, le grand mouvement qui s'est produit vers l'étude du plein air (dont les pères sont Watteau et Corot) est une des gloires de la peinture française dans les temps modernes. Enfin paraissent, à notre époque, Ingres, dans son *Age d'or*, son *Auguste et Livie*, son *Romulus*

*vainqueur d'Acron* et son *Portrait de Mme de Sénonnes*; Eugène Delacroix dans son salon du Roi à la Chambre des Députés et ses belles décorations du Sénat et de Saint-Sulpice; Puvis de Chavannes dans ses admirables compositions de Lyon, de Marseille, d'Amiens, du Panthéon et de la Sorbonne; les sculptures de Rude, de Barye, de Carpeaux, de Dalou, de Rodin, et les œuvres des architectes Labrouste, Vaudremer; et Coquart, l'auteur du Monument des généraux Lecomte et Clément Thomas, où l'on constate une parfaite liaison entre les lignes architecturales et la sculpture ornementale. Cet ensemble constitue une pléiade d'artistes dont les œuvres doivent avoir une salutaire influence sur la jeunesse studieuse et qui, à partir du moment où elle possédera bien la technique, produira, même dans les objets les plus simples, un gobelet ou un coquetier, des œuvres répondant aux besoins de l'heure à laquelle elle aura à formuler ses émotions d'art. Elle se rendra compte que le plus grand ennemi de la belle plastique est de chercher à rendre les objets tels qu'ils sont, mais que la vérité est de les traduire tels qu'ils apparaissent à distance, de façon à tenir compte de l'atmosphère qui les enveloppe et d'en dégager la caractéristique.

Aussi je considère comme absolument indispensable de constituer dans toutes nos écoles d'art une salle dite de *compréhension plastique*, où il y aura des reproductions d'œuvres pouvant permettre aux professeurs de faire saisir à leurs élèves les lois qui régissent la sculpture ornementale dans les matières les plus différentes, pierre, marbre, bronze, plomb, bois, céramique, ainsi que tout l'art en général. La multiplicité des motifs n'est pas nécessaire, mais un choix très judicieux s'impose afin de faire disparaître pour toujours un très grand nombre de modèles qui, sous prétexte d'un intérêt historique, sont, je l'affirme, un véritable empoisonnement. Quand on pense que l'invraisemblable griffon de la décadence romaine se trouve encore dans un grand nombre d'écoles et qu'il est donné fréquemment comme sujet de concours; puis il y a aussi, dans beaucoup d'établissements, la néfaste collection Hédin et les déplorables *réductions* de statues de l'antiquité qui donnent une bien navrante idée des originaux.

Il est vraiment affligeant de constater de semblables erreurs. Mais il est facile d'y porter remède à très bref délai, les directeurs d'établissements ainsi que les professeurs n'ont qu'à s'entendre pour faire une sérieuse revision des modèles et organiser la salle en question, où l'on sera enfin enveloppé d'art.

*Chapiteau roman de l'église abbatiale de Dommartin.*
(Musée d'Amiens.)

Je ne puis passer sous silence l'art du bronze, qui joue un rôle très important dans l'art ornemental, il a occupé

*La Jeunesse. — Détail du tombeau d'Adélaïs, comtesse de Joigny, à Joigny (Yonne).*

CARPEAUX. *Flore (Fronton du pavillon de Flore à Paris).*

à certaines époques une place prépondérante, et le musée de Naples contient des exemples d'une grande beauté. La recherche de la silhouette doit être la principale préoccupation de l'artiste, aussi est-il nécessaire de placer une œuvre de cette nature comme couronnement d'un édifice afin qu'elle se détache sur le ciel et éviter de la fixer contre un mur extérieur. Si l'admirable haut-relief de Rude, *le Chant du départ*, était en bronze, il ferait de loin une tache noire et produirait un déplorable effet.

Au parc de Versailles le délicieux motif central en plomb doré du bassin de Latone, des frères Marsy, se silhouette sur le ciel ainsi que la Fontaine des Pyramides de Girardon, tandis que toutes les statues de marbre se détachent sur des arbres taillés formant un mur de verdure, c'est la loi des contrastes qui a guidé le grand *décorateur Charles Lebrun.*

L'emploi du plomb, matière intermédiaire, à cause de sa teinte grise, peut se placer sans inconvénient dans une niche ou devant un motif architectural en pierre, le bassin de Neptune le prouve.

A Paris, la plus belle statue-portrait en bronze est incontestablement le maréchal Ney par Rude, actuellement entouré d'arbres; son emplacement est déplorable, c'est dans l'axe de l'avenue de l'Observatoire qu'elle devrait être comme la magnifique fontaine de Carpeaux.

L'exécution d'un modèle pour le bronze doit être conçue et formulée unique-

Première moitié du v<sup>e</sup> siècle.

BAS RELIEF DÉCOUVERT A ÉLEUSIS : L'ÉDUCATION DE TRIPTOLÈME.

(Musée d'Athènes.)

PORCHE CENTRAL DE LA CATHÉDRALE DE REIMS :

PRÉSENTATION AU TEMPLE.

JEAN GOUJON

NYMPHES (FONTAINE DES INNOCENTS, A PARIS).

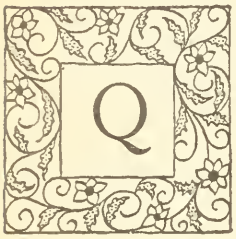
ment pour cette matière, l'exactitude des volumes doit être rigoureusement observée, les artifices nécessaires pour le marbre ou la pierre n'ayant pas de raison d'être, puisque la silhouette l'emporte de beaucoup sur les effets des oppositions des plans; il suffit de regarder un chat de la belle époque égyptienne pour en avoir la conviction. N'est-il pas profondément attristant de constater qu'après la mort de certains artistes on se permette de reproduire en bronze une œuvre dont la conception a été comprise pour une exécution en pierre ou en marbre. Pour ne vous citer qu'un exemple : l'incomparable statue de Voltaire par Houdon, dont le marbre est à la Comédie-Française, admiré de tous, a été reproduite ces dernières années en bronze pour le square Monge; dans cette matière l'œuvre n'existe plus et est complètement dénaturée, si Houdon revenait parmi nous, il protesterait de la façon la plus énergique. Un auteur ou ses héritiers ont le droit de poursuivre devant les tribunaux un écrivain qui dénature intentionnellement un texte en faisant une citation. Pour les arts plastiques il n'existe rien pour protéger les cendres des défunts, c'est une lacune qu'il serait facile de combler en instituant un tribunal composé d'artistes éclairés, et ainsi la dignité de notre art national serait sauvegardée.

Un des défauts de notre pays est de ne pas attacher une importance suffisante aux œuvres de nos grands artistes et d'avoir l'extrême faiblesse de se laisser influencer trop souvent par des personnes qui parlent de choses qu'elles ne connaissent qu'insuffisamment.

Il faut faire notre possible pour que cette erreur cesse. Fort heureusement, nous pouvons nous appuyer sur un ensemble de productions qui est unique dans l'histoire de l'art des peuples. Nous avons le devoir d'affirmer que la France est en possession d'une tradition qui remonte au XII<sup>e</sup> siècle, il serait bien coupable à nous de la laisser perdre. Notre jeunesse possède des dons merveilleux, il suffit de bien la guider pour qu'elle ne s'attarde pas à des recherches puériles et fausses, à collectionner les récompenses qui n'ont, le plus souvent, qu'une importance très insignifiante. Évitons à nos jeunes artisans une obstruante routine qui paralyse leurs généreux efforts et faisons le nécessaire pour qu'ils ne se laissent pas influencer par des œuvres où règne l'ignorance complète des lois de la plastique et où l'on ne retrouve aucune analogie avec la belle et saine clarté française. Le but unique est d'apprendre vraiment son *métier* à l'étudiant intelligent et doué, pour qu'il devienne, après un séjour dans l'atelier d'un patron et maître, un artiste avisé, capable de bien *voir*, de *comprendre*, de se *souvenir* et de *savoir*, selon la très judicieuse et véridique parole du grand peintre Rubens.

*Clef de voûte des frères Marsy, au château de Versailles* (XVII<sup>e</sup> s.).

# IDÉES ET OPINIONS



UEL sera l'art français après la guerre ?...

La lutte formidable que nous soutenons a élevé notre esprit à une hauteur telle qu'il n'aperçoit plus que d'une façon très vague *l'Episode* qui faisait naguère un des principaux intérêts de la peinture dite militaire. Plus de rencontres de bataillons comme dans les guerres précédentes, plus de régiments entiers fonçant sur l'ennemi en masse serrée, la baïonnette en avant, au son du tambour et au bruit de la mitraille. Rien que le mystère de la tranchée avec, pour décor, un désert au-dessus duquel floconnent de petits nuages blancs, seuls indices du combat invisible. Puis les journaux illustrés annoncent que quelque part là-bas, en un pli de terrain, des centaines d'hommes ont cessé de vivre ; les cinémas, les photographies, nous ont montré l'action (aux rares moments où elle se dessine) avec un tel imprévu que l'imagination d'un artiste n'offrirait plus qu'un intérêt assez mince auprès de ces documents irréfragables d'une impitoyable destruction.

Cependant, de ces terres bouleversées par la chute des bombes, de ces champs réduits en poudre, de ces ciels que rayent de terribles oiseaux inventés par l'homme, de l'aspect de l'homme lui-même, de son moral admirable, de l'ensemble de cette épouvante mondiale se dégagent agrandies, comme sublimées, les idées de patrie, de sacrifice.

Est-ce de cette familiarité avec la mort (car jamais celle-ci ne fut conviée avec plus d'audace) que nous viendra une nouvelle formule d'art ? Une formule, je ne sais, mais certes une beauté nous sera révélée, une beauté pathétique, fille non du ciel et de la terre, mais du Souvenir et de la Douleur...

. . . . . .

L'exposition d'art à l'étranger a une importance primordiale. On ne l'a pas toujours compris assez dans le monde des artistes, où l'on a trop souvent cru que le nombre pouvait égaler la qualité.

Le trop grand étalage d'œuvres effare le visiteur, il ne peut démêler les directions, et, dans cette confusion d'essais mêlés à des œuvres achevées, il ne saisit pas les caractères de notre production artistique.

Il faut donc que ces expositions, pour être significatives, aient la valeur d'une profession de foi ; que toutes les écoles y soient conviées tour à tour, même les plus jeunes, celles du moins qui représentent tout ce qui fait la nourriture de notre cerveau par le moyen des sens.

C'est de cette façon que nous affirmerons notre valeur chez nos voisins...

. . . . . .

Il serait fâcheux que notre défiance des productions allemandes nous portât à découvrir hors de propos l'empreinte germanique sur toute tentative moderne de nos artistes et de nos décorateurs. Cette hantise, car cela en serait une, serait stérilisante comme toutes les hantises, et puis disons-nous bien que les Allemands n'ont rien inventé et que les voies sont libres.

Il est cependant une chose que nous devons imiter de l'Allemagne. C'est le

soin qu'elle apportait à préparer ses expositions d'art du décor et à les mettre en valeur; c'est aussi la libéralité raisonnée qui lui faisait consentir à tous les sacrifices d'argent pour susciter la production de ses décorateurs et de ses ouvriers.

Nous qui possédons des architectes, des décorateurs de la plus haute valeur, des artistes du meuble, de la céramique et de l'étoffe, des orfèvres et des verriers dont le monde entier apprécie le talent, ne ferons-nous pas comme eux qui bâtissent des palais pour y exhiber leurs arts nouveau-nés ?

Exposerons-nous donc exclusivement nos admirables tapisseries des Gobelins et nos inimitables fauteuils Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, Empire, trop souvent associés à notre production moderne, tantôt dans quelque Trianon, tantôt dans quelque palais de la Légion d'honneur ?

Ce n'est pas uniquement à l'État que s'adressent nos paroles car il faut, pour le développement de nos arts du décor et leur mise en valeur, l'initiative de citoyens éclairés, leur appui financier, l'union plus étroite de l'industriel et de l'artiste, le concours de toutes les influences réunies en faisceau pour le bien de la patrie ; il y faut aussi la bienveillance du public dont après tout dépend l'existence idéale et matérielle des artistes.

*Les arts appliqués.* — On ne saurait accorder trop d'importance au décor de la vie, par conséquent aux arts appliqués, parce que c'est par eux que se fait l'éducation des foules (trop persuadées que, le bien et le beau ne résidant que dans le passé, il faut se résigner au laid parce qu'il est en même temps l'utile).

Il est facile de prôner les maisons d'autrefois, qui sont belles, sans doute, mais il ne faut pas négliger de remarquer que celles de notre temps (les plus récentes) fournissent des demeures autrement ingénieuses et commodes, où le jour du moins entre à flots.

Jadis, pour les gens fortunés, il y avait le palais, et, pour les humbles, le taudis.

Jamais nous n'eûmes un plus impérieux besoin des beautés de l'art, de l'harmonie des lignes, enfin de beaux paysages pour nous consoler de la perte de ceux qu'un ennemi en délire a effacés de notre sol.

Ce crime-là, l'État songe à le réparer. Des projets déjà s'élaborent pour la reconstruction des villes, des villages ruinés. A celui qui revient du front, de captivité ou d'exil, ne faudra-t-il pas une demeure ? Quelle sera-t-elle ? Qu'il nous soit permis de la souhaiter le plus possible adaptée à la nature des terrains, au style traditionnel des provinces. On comprendra en outre que, sous peine de gêner l'habitant ou de contrarier les exigences du climat, on ne saurait construire partout suivant un type uniforme.

Dans ces villages où chaque maison avait la valeur d'un être humain par ce qu'elle exprimait du tempérament spécial de l'habitant, il serait fâcheux de voir s'étaler la monotonie des cités ouvrières.

Sans doute on ne peut refaire identiquement ce qui était, mais l'infinie variété de la nature est là toute prête à fournir l'inspiration à qui voudra l'étudier.

Je vois même, dans la nécessité vitale qui va nous contraindre à réédifier tout ce qui n'est plus, l'occasion douloureuse mais belle d'une renaissance qu'il ne faut pas laisser échapper...

ALBERT BESNARD.

Extrait du N° 1 de l'*Union française* (fév. 1917).
Paul GAULTIER, directeur.

*Travaux d'élèves.*

# L'ÉCOLE ESTIENNE

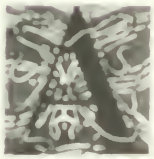
LORSQU'ON ouvre un livre, un livre français des belles époques, on se rend compte que les hommes qui le menèrent à la perfection, du typographe au relieur, obéissaient à des règles. L'habileté technique se mariait alors au goût le plus sûr. L'ordonnance et la parure d'un volume constituent, en effet, un art, une science, autant qu'un métier. Pour avoir oublié cela, la production courante de la seconde moitié du XIXe siècle est généralement tombée très bas.

C'est que là comme ailleurs, plus qu'ailleurs peut-être, il y a crise technique. Le chef de maison, au lieu d'être, comme autrefois, l'un des meilleurs de sa profession, en ignore souvent les ressources ; il n'a d'autre préoccupation que de faire rendre le maximum au capital engagé ou, la marche journalière assurée, de courir à ses plaisirs. De même, ses ouvriers, recrutés sur l'unique garantie d'une dextérité machinale, pensent à autre chose en exécutant leur tâche. Encore ceux-ci et celui-là sont-ils maîtres d'eux-mêmes. Tant pis pour eux s'ils ne savent pas œuvrer avec conscience. Mais l'apprenti, l'enfant placé entre ces êtres désabusés, quelle triste initiation sera la sienne ! Fût-il doué de la meilleure volonté du monde, il sera rebuté par le manque de foi de ses éducateurs. Le patron, tenu de rétribuer trop tôt son inexpérience, voudra néanmoins rentrer dans ses débours en attardant le débutant dans des besognes sans avenir ; ceux de l'atelier lui enseigneront mal ce qu'ils connaissent imparfaitement eux-mêmes. Ils en feront une machine à leur image. D'ailleurs, même exceptionnellement bien entouré, il ne réussira qu'à demi. Sorti trop tôt de l'école, son instruction est quasi nulle ; il lui manquera, dans tous les cas, l'éducation des yeux et de la mémoire, assouplissement indispensable à qui doit créer ou avoir simplement une initiative. Sur cela, tout le monde est d'accord. Les théoriciens de l'apprentissage comme les congrès corporatifs ouvriers ont dénoncé le danger de l'enfant accepté à l'atelier avec une instruction générale insuffisante et une initiation technique nulle.

C'est en vue de réagir en ce qui concerne, au moins, l'industrie du Livre qu'a été fondée l'Ecole Estienne, ouverte naguère par la Ville de Paris sur l'initiative d'un conseiller municipal de haute valeur intellectuelle, M. Abel Hovelacque.

Auparavant, des grandes maisons avaient, certes, créé pour leurs apprentis des cours techniques ; un groupe de

# FLEUR DE SANG



[illegible] de la ligne [illegible] la mer surabonde de vie [illegible] ce semble, équilibrer ses [illegible] végétale. Ses enfante- [illegible] vont jusqu'à la vie animée.

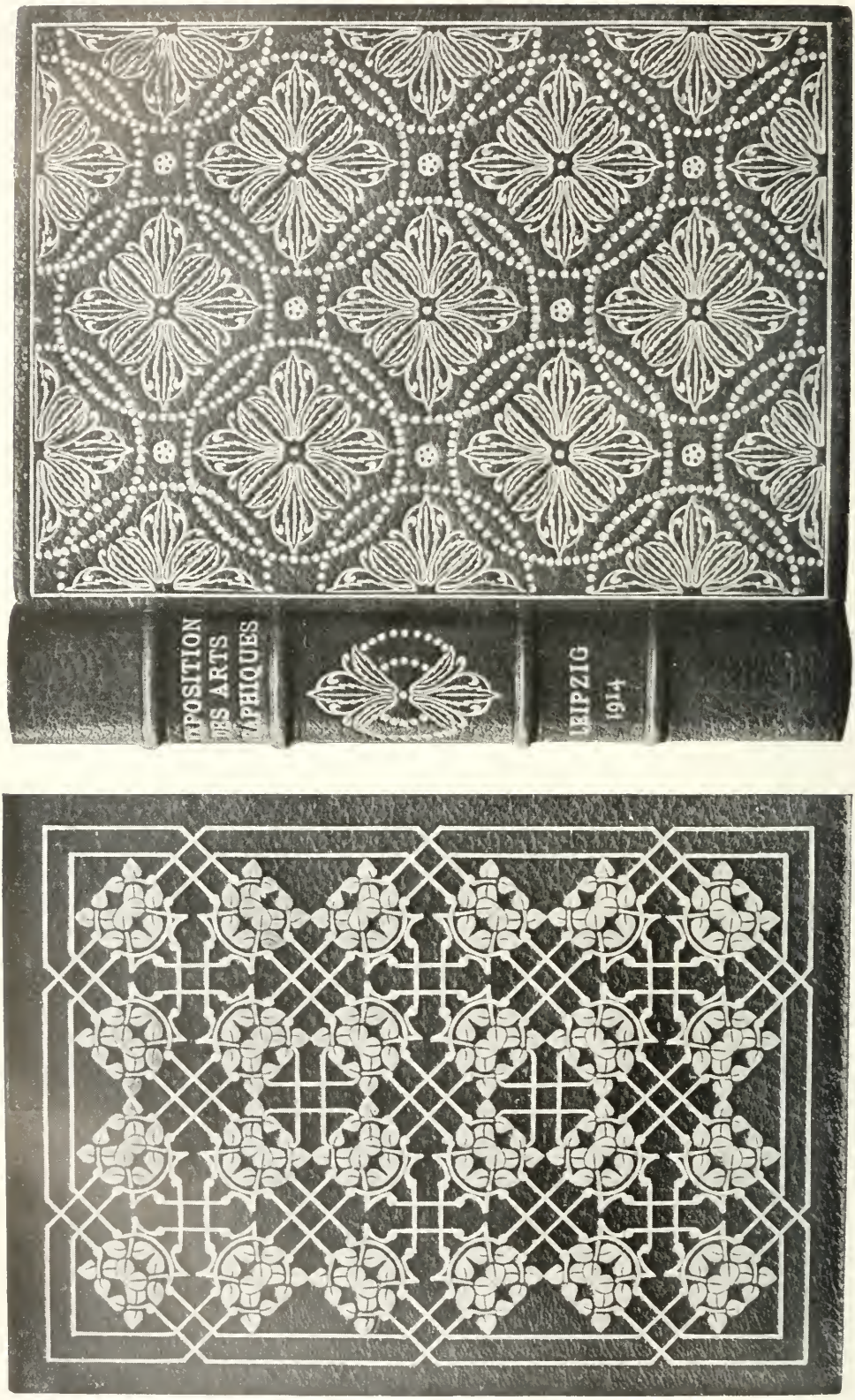
[illegible] d'un étrange luxe [illegible] d'une [illegible] excentrique et luxuriante. [illegible] plantes et des arbustes ; [illegible] Et ces plantes ont des [illegible] fleurs frémissent d'une [illegible]

[illegible] grâcieuse ! Aux [illegible] flottantes d'une [illegible] C'est une aube, [illegible] les nacres ou les émaux, [illegible] qui vient.

[illegible] c'est un songe, un rêve [illegible] comme les rêves du matin.

[illegible]

ÉCOLE ESTIENNE




RELIURES EXÉCUTÉES PAR LES ÉLÈVES.

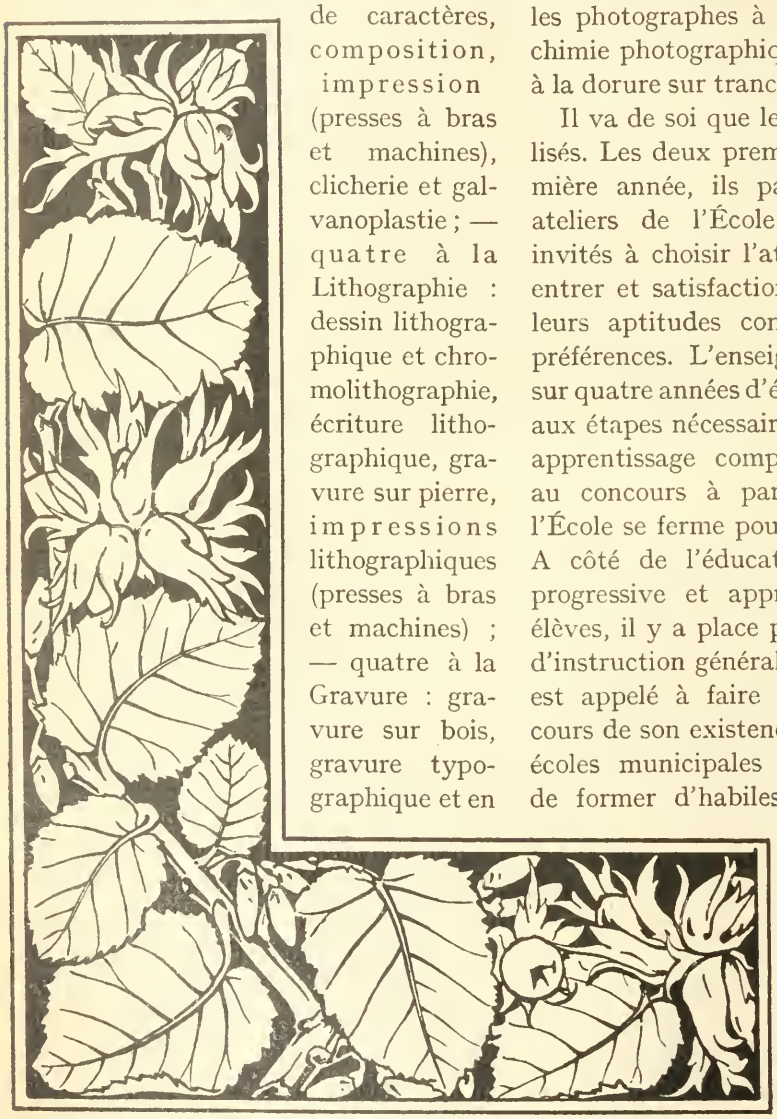
maîtres imprimeurs parisiens avait même organisé une école typographique, l'Ecole Gutenberg. Mais ces initiatives n'avaient pas été suivies. Les patrons, désarmés envers leurs apprentis que ne liait aucun durable contrat, reculaient devant des sacrifices susceptibles de ne rapporter nulle compensation ; les apprentis, corrompus par l'esprit de l'atelier, préoccupés de salaires immédiats, ne voulaient voir dans le surcroît d'instruction générale et technique qui leur était donné, qu'une cause de retard dans l'acquisition de l'habileté terre à terre qu'ils ambitionnaient. L'Ecole Estienne en prenant l'enfant avant son entrée à l'atelier, en subventionnant même les familles des moins fortunés et des mieux doués, devait, semble-t-il, solutionner au mieux le problème, car elle épargnait au débutant la dure condition de vie de l'apprenti et donnait aux industries du Livre des techniciens conscients des exigences de leur profession et assez initiés aux satisfactions que procure le travail bien fait, pour œuvrer avec joie. Ouverte le 20 novembre 1889 et d'abord installée rue Vauquelin dans les anciens bâtiments du Collège Rollin, l'Ecole s'en vint occuper, pour la rentrée d'octobre 1894, les définitifs locaux du boulevard Auguste-Blanqui, c'est-à-dire deux vastes corps d'ateliers spécialement élevés et aménagés en vue de leur destination présente, augmentés de constructions accessoires entourant une spacieuse cour avec préau. Le tout isolé du boulevard voisin par un jardin en façade.

En fait, l'École Estienne se trouvait placée un peu en dehors mais non loin de cette partie de la rive gauche à laquelle demeurent fidèles depuis plusieurs siècles les professions qui constituent l'industrie du Livre. Il semblait, dès lors, qu'il dût y avoir contact permanent entre les grands patrons et l'établissement appelé à leur fournir des collaborateurs. Cependant, jusqu'en ces dernières années, il n'en a rien été. Divorce complet. C'est que les programmes, plus théoriques que pratiques, ne répondaient pas aux exigences courantes. Si l'Ecole Estienne a été longtemps systématiquement ignorée des Chambres patronales ; si certains des jeunes gens qui en sortirent munis de diplômes de fin d'études, connurent les pires déboires — comme ceux de telles et telles autres écoles municipales, — la responsabilité doit en remonter à de mauvaises directions. Les choses ont heureusement changé. En l'un des instants capitaux de l'évolution contemporaine, c'est-à-dire quelques mois avant la guerre, l'école du boulevard Auguste-Blanqui a été fort opportunément placée sous la direction d'un homme très mêlé à la vie de l'époque, préoccupé de ses nécessités et soucieux de réaliser en ce qui concerne cet établissement des réformes pratiques. A ce labeur, M. Georges Lecomte s'est attaché ardemment, usant de l'autorité morale que lui assure un passé bien rempli pour faire œuvre d'initiative, donner une direction. Du coup, le corps des professeurs ou somnolents ou découragés a repris vie; à des travaux sans signification, sans lendemain ou puérilement insuffisants, empreints d'un manque de goût qui menaçait de devenir règle dans la maison, ont été substituées des méthodes positives, satisfaisant aux exigences de la production courante. L'initiative de l'élève est, dès lors, encouragée, ses facultés d'imagination sont excitées, sa dextérité récompensée et, qu'il compose, mette en pages, conduise une impression, grave des fers ou fonde des caractères, relie, pousse le fer à dorer,

l'enfant voit son petit savoir concourir dans l'ordre graduel de son initiation à la création d'une œuvre durable. Plus de pancartes incohérentes, plus d'almanachs multicolores, mais des affiches, des diplômes, surtout des plaquettes bien ordonnés, dont la typographie, l'ornement répondent à des nécessités déterminées.

L'Ecole Estienne prépare à seize professions se rapportant :

Quatre à la Typographie : fonderie de caractères, composition, impression (presses à bras et machines), clicherie et galvanoplastie ; — quatre à la Lithographie : dessin lithographique et chromolithographie, écriture lithographique, gravure sur pierre, impressions lithographiques (presses à bras et machines) ; — quatre à la Gravure : gravure sur bois, gravure typographique et en fer à dorer, gravure en taille-douce, impression en taille-douce ; — deux à la Photographie et dérivés : photographie, photogravure (trait, simili) ; — deux à la Reliure : reliure, dorure sur cuir.



*Projet d'élève pour un fer à dorer.*

Des cours complémentaires initient les typographes à la correction, à la lecture et à la composition du grec, de l'arabe et du russe, à la composition à la machine linotype ; — les graveurs, à la gravure d'écriture en taille-douce ; — les photographes à la physique et à la chimie photographiques ; — les relieurs, à la dorure sur tranche.

Il va de soi que les élèves sont spécialisés. Les deux premiers mois de la première année, ils passent par tous les ateliers de l'École ; ils sont ensuite invités à choisir l'atelier où ils désirent entrer et satisfaction leur est donnée si leurs aptitudes concordent avec leurs préférences. L'enseignement est réparti sur quatre années d'études correspondant aux étapes nécessaires pour arriver à un apprentissage complet. L'enfant entre au concours à partir de treize ans ; l'École se ferme pour lui à dix-neuf ans. A côté de l'éducation professionnelle, progressive et appropriée à l'âge des élèves, il y a place pour un complément d'instruction générale si nécessaire à qui est appelé à faire acte d'initiative au cours de son existence. Car, si le but des écoles municipales professionnelles est de former d'habiles ouvriers auxquels seront épargnées les tristesses de l'apprentissage moderne, — des ouvriers susceptibles de gagner plus de cent sous par jour, quoique deux conseillers aient naguère limité à ce

chiffre leurs ambitions en faveur de leurs pupilles, — elles doivent, plus encore, former des esprits ouverts, susceptibles après quelques années d'atelier, d'être maîtres à leur tour, de diriger de plus jeunes dans la voie de goût et de logique. Mais, encore une fois, ce fut longtemps pour l'École Estienne, comme pour les autres écoles professionnelles municipales, un rêve. Ce n'étaient pas les pancartes, les almanachs multicolores, rébrés de caractères baroques, les fers ou poncifs ou comiquement art nouveau, les reliures trop chargées qui pouvaient assurer, en fin d'études, à la majorité des élèves l'ouverture de maisons sérieuses. Peu considérés par les patrons, suspects à leurs camarades d'atelier qui se refusaient à reconnaître en eux des compagnons de labeur, ces débutants trop vieux devaient ou recommencer une éducation professionnelle pleine de déboires, puisque terre à terre, ou trancher à l'incompris en se faufilant dans de soi-disant écoles d'art où d'autres désillusions les attendaient.

De ces temps, la tristesse est passée. Le nouveau directeur a convié éditeurs, maîtres imprimeurs, fondeurs, relieurs à visiter l'École Estienne, à formuler leurs critiques, leurs désirs. Une vie nouvelle anime les ateliers, les salles de cours. L'École, en 1913, comptait 140 élèves ; elle en réunit maintenant 250 et, cependant, les plus âgés, les meilleurs, ceux de quatrième année, ont dû abandonner le composteur, le burin, le fer à dorer pour le fusil. C'est qu'il est maintenant admis qu'on y forme de véritables travailleurs, des ouvriers d'élite dont la France aura grand besoin pour remplacer les énergies disparues, la fleur de la race tombée sur les champs de bataille.

Le renouveau d'activité de l'École Estienne s'est affirmé, notamment, dans la mise au jour d'une série de plaquettes composées, ornées, tirées par les élèves, dont les recherches particulières amendées par les critiques des chefs de travaux, reprises et coordonnées, aboutirent à ces réalisations. Mais l'initiative en revient au directeur en fonctions qui eut l'idée de donner aux exercices, naguère sans lendemain, une consécration ; et le prétexte de ces publications fut la participation de l'École à l'Exposition du Livre, ouverte à Leipzig en 1914. C'est ainsi qu'après un essai amusant, *les Escargots*, où des qualités d'observation et d'imagination se manifestaient pleinement, sortirent des presses des ateliers du boulevard Auguste-Blanqui, ces impressions : *l'Idée de patrie*, de Raymond Poincaré ; *Ma Famille*, d'Ernest Lavisse ; *l'Elixir de longue vie*, de H. de Balzac ; *le Lièvre et la Tortue*, de Jean de La Fontaine, accompagné des textes grec d'Ésope, arabe de Lokman et de versions allemande et russe ; — enfin le chef-d'œuvre de la série, les extraits de *la Mer*, de Michelet. Nul doute que cet ensemble n'eût obtenu, là-bas, l'approbation des visiteurs qu'éloigna trop vite le bruit du canon ; succès qu'eussent partagé les décors de reliure exécutés sous la direction d'un excellent professeur de gravure sur cuir, ancien élève de l'École, Mottet, tué à l'ennemi, de même que son collègue Lacou, qui avait donné ses soins aux récentes impressions typographiques.

Mais, pour l'instant, l'opinion des seuls connaisseurs français importe, et elle ne peut qu'être favorable. Ils priseront la disposition des titres, la justification des textes, le choix des ornements. Ils aimeront, notamment, l'écusson de *l'Elixir de longue vie*, son vase galbé d'où sort une végétation luxuriante, mais légère, bien typographique. Ces

mérites paraissent modestes si on les compare à ceux de *la Mer*. Rien de plus décorativement expressif que la couverture, la page de titre ; et puis, quelle jolie imagination que celle déployée dans les en-têtes de chapitres, dans les culs-de-lampe. Et comme tout cela s'accorde bien avec le texte, la lettre ; comme la mise en pages est heureuse ; ajoutez le charme d'un tirage en couleurs, brillant, mais toujours harmonieux, comme la floraison du corail sous l'eau bleue et mouvante. Si une société de bibliophiles, un éditeur d'art avaient réalisé une telle chose, ils en tireraient un juste orgueil, solliciteraient des applaudissements. Combien doivent-ils être plus chaleureux, s'adressant à une publication qui est la conséquence d'un enseignement intelligent mis à la portée d'enfants ou, si l'on veut, d'adolescents qui ont réuni ici leur menu savoir, mis en commun leur bonne volonté, leur sentiment du beau, pour réaliser une œuvre anonyme, mais dont le succès leur causera, néanmoins, une satisfaction intime, puisque dans les pages, la décoration, l'impression, il demeure un peu d'eux-mêmes.

Car, si dans une réalisation comme *la Mer*, la part du professeur dans l'ordonnance générale est, évidemment, importante, la préparation des parties revient en entier aux élèves. Chacun apporte son idée, expose sa conception dans des maquettes particulières, et c'est de ces inventions diverses filtrées par une revision, des critiques sagement entendues, que naît l'unité.

Aussi sied-il de parler de l'enseignement distribué à l'École Estienne. Il est, a-t-on dit, réparti sur quatre années. Chez les plus jeunes, la théorie, c'est-à-dire le complément d'instruction générale : orthographe, géographie, arithmétique, tient une assez grande place ; l'enseignement professionnel et graphique est réduit ou presque à l'après-midi. Il s'en suit que les élèves de première et de seconde année ne consacrent par semaine qu'une heure de cours à la composition décorative, et le double à l'enseignement du dessin ; la durée des cours en ce qui concerne la décoration étant portée à deux heures et demie en troisième année, à quatre heures, en quatrième. L'enseignement part des combinaisons géométriques pour aboutir en fin d'études à de complexes dispositions susceptibles de répondre aux exigences des diverses professions qu'embrasse l'industrie du Livre. Cependant ces courtes heures, bien employées, paraissent suffisantes à l'obtention de résultats excellents. Nous n'en voulons pour preuve que les succès très justifiés obtenus par les élèves de l'École Estienne au concours de papiers de gardes organisé par l'Union centrale des Arts décoratifs. Son musée a cru devoir acquérir quelques-unes de ces inventions d'enfants ou d'adolescents, et son exemple a été suivi par une grande maison de reliure, la maison Engel, qui s'est rendue propriétaire de certains modèles. Dans ces projets, les combinaisons les plus simples comptaient parfois parmi les plus heureuses, ainsi qu'on s'en convaincrait à l'examen de tel motif à base géométrique dû à un élève de première année, c'est-à-dire dont l'acquis ne représentait que la somme de quelques heures passées au cours de composition décorative. Et j'imagine que l'École rencontrera encore le succès lorsqu'elle présentera ses inventions en vignettes, lettres ornées, fers à dorer, qui, mis entre les mains des élèves du cours de dorure sur cuir, ont le plus souvent si bon aspect une fois poussés au dos ou sur les plats des volumes.

Il faut dire qu'en cette école l'ensei-

# ESCARGOTS DE BOURGOGNE

DRAME CULINAIRE

Qu'ils grimpent sur les ceps bordelais, sur les râpeux houblons du Nord ou sur les buissons verdoyants de l'Anjou, ils n'en sont pas moins dignes de figurer au merveilleux fricot.

Vous les guettez au matin, lorsqu'ils se traînent, nonchalants, sur la feuille humide et que leur promenade, lente, grasse, fait songer à une gorge de femme voluptueuse se trémoussant en caresse lourde. L'escargot, gluant, épais, trimbale sa coquille légère d'un air facétieux et goguenard, raccourcit ou allonge au gré de son humeur ses antennes si lascivement élastiques. Il vous irrite un peu par sa démarche de bête soûle, rampant sur son ventre déjà repu, pour se ruer encore à la gogaille.

Alors vous m'empoignez, entre deux doigts rageurs, cette coque, fallacieuse comme une crinoline, et vous tirez, pour écarter du feuillage où elle se cramponne, la chair adhérente et suceuse. La bestiole bat l'air en signe de détresse, de ses tentacules éperdus, se rétracte sournoisement dans son kiosque, comme une fille taquinée va pleurer dans sa chambre. Mais, pas de pitié ! Ces gestes de mélodrame ne chavirent plus une âme de gourmet !

Vous me cloîtrez l'engeance dans une cave fraîche et, quelle que soit

*Page dessinée, gravée, composée et imprimée par les élèves de l'École Estienne.*

gnement de la composition décorative est en d'excellentes mains. Par le hasard d'un de ces concours qui, trop souvent, élèvent au professorat les fruits secs des écoles des Beaux-Arts, le titulaire est, cette fois, un artiste doué d'un sentiment très moderne des choses, M. Henry de Waroquier. En fonctions depuis 1902, il a l'expérience de ce qui frappe l'imagination de l'élève, il a le sens de ce qui peut lui être demandé ou de ce dont il faut le garder. Connaissant la richesse des jeunes imaginations, — compromise par la trop grande mémoire d'yeux enclins à l'imitation, il s'abstient autant que possible de composer au tableau, d'imposer des formes ; mais il suggère des idées, évoque des images ; puis, ayant arrêté et commenté un programme, il laisse toute liberté à ses auditeurs pour traduire, avec le mode d'expression linéaire acquis au cours de dessin, leur sentiment des êtres et des formes. Leur composition achevée, la critique du professeur interviendra, montrant le bon et le faible, insistant sur la trouvaille heureuse ou l'erreur à éviter.

Certes, il y a encore beaucoup à faire pour que l'École Estienne réponde complètement à son but. Et, parmi les opinions et vœux concernant son régime ou la question plus générale de l'apprentissage, formulées au récent Congrès du Livre (1), il en est qui méritent de retenir l'attention de son directeur et de ses collaborateurs. Mais, ceci dit, force est de reconnaître que cette École est en plein renouveau. Malgré les difficultés de l'heure présente, jamais elle n'a réuni autant d'élèves. A ceux admis au concours, se joignent des élèves libres, payants, venus de tous les coins de la France ; — certains, fils de petits imprimeurs de province, qui, à l'exemple du grand David Séchard, le héros des *Illusions perdues*, constatent enfin que, les conditions de travail se transformant, là où prospéra le père, végétera le fils.

Et c'est en vue de donner à ces nouvelles générations des connaissances plus complètes encore, un sens plus vif des lois de leur profession, que M. Georges Lecomte a proposé et obtenu de la Ville de Paris l'autorisation de parfaire l'enseignement de l'École au moyen d'un nouveau cours, un cours d'histoire et du dessin de la Lettre, dont le titulaire sera Eugène Grasset, l'artiste érudit ouvert à tant de choses.

CHARLES SAUNIER.

(1) Voyez : *l'Apprentissage dans l'industrie du Livre*, rapport présenté par M. Auguste Keufer et remarquable par sa clarté, sa logique, sa modération ; les observations de M. Motti, consignées dans le *Rapport du Syndicat patronal des Imprimeurs typographes ; le Rapport de la Société fraternelle des Protes des Imprimeries typographiques de Paris.*

*Cul-de-lampe de* la Mer.

*Dans le vent, fragment d'une décoration à Quimper.*

# JULIEN LEMORDANT

*par Edouard CONTE*

DÈS que nous voici dans la galerie Guérault, où est exposée l'œuvre décorative de Julien Lemordant, il semble que la rue soit loin et que les êtres qui peuplent ces toiles viennent d'une humanité plus vigoureuse que celle que nous coudoyons. Ces Bretonnes parées de soie craquante et bouffante, diaprées de gris argent, de rose, de vert, de bleu, casquées, mitrées, embéguinées selon la coiffe du canton, ces Bretonnes prises au vol de leur danse, est-ce le plaisir de danser qui les emporte, ou bien cette frénésie qui fait que l'insecte, en ses jours de plénitude, emplit l'air de ses vibrations, comme si la lumière lui communiquait une ivresse cosmique ? Ces débardeurs qui, le torse nu, tirent à grand ahan sur un cordage passé en sautoir, sont-ce des débardeurs ou bien autant d'Hercules Farnèse momentanément déchus de leur demi-divinité et condamnés à la chaîne ? Ces femmes aux rondeurs de Giorgione, de qui la maturité symbolise la saison des fruits, ce n'est pas à la sensualité païenne qu'elles se confrontent dans mon souvenir, mais à d'anciennes sculptures malaises exposées en 1900 au pavillon néerlandais, où la femme, tropicalement épanouie, réalise le potentiel du mystère qui perpétue le monde, est une force élémentaire comme le ciel, comme la mer.

Voilà deux grands personnages. D'ordinaire l'art nous les présente dans leurs convulsions ou leur sérénité : ou associant leur fureur contre l'homme et la coque de bois qui le porte, ou le berçant au rythme amoureux des vagues et des sphères. Lemordant ne l'entend pas ainsi. L'anecdote, il la dédaigne. Quant à la mer envisagée pour la sensation de l'illimité qu'elle donne et le goût de l'infini qu'elle flatte, non, il n'est pas poète de cette façon-là. Né à Saint-Malo, fils de pêcheur, la mer, pour lui, avant d'être un ultra-romantique spectacle, ou une tranche de

lumière qu'on emprisonne entre quatre baguettes chimiques, la mer est une action. L'homme y peine. Elle est son gagne-pain ; souvent elle sera son tombeau.

C'est la mer qui nuance l'iris de ses yeux, hâle sa face, commande la matière et la forme de son accoutrement, lui imprime sa démarche, le hanche et le déhanche ; c'est la mer qui sur son menton fait toisonner une végétation comme maritime. C'est la mer qui rend sa bouche verrouillée au bruit des paroles vaines et qui, de sa salure affermissant les chairs, les maçonne, indestructibles d'apparence aux injures du temps.

C'est le vent de la mer qui, sur cette toile, incline les dos, comme à la guerre les têtes se courbent sous la rafale des shrapnells ; qui chasse les nuages, déséquilibre les gens, flagelle l'étendue et, impalpable, invisible, n'en emplit pas moins de sa violence tout le tableau. Si un autre lui succède où des hommes et des femmes en falbala sont comme des papillons éclatants, c'est que les marins, tant de Bretagne que de Hollande, ont pris à la palette de la mer la luxuriance de leur harnachement de fête. Ces manches de corsage sont, sur les vagues, une traînée violette du soleil couchant. Et les nuées ne plombent pas si complètement la mer qu'un îlot de bleu ne s'y entr'ouvre, comme entre deux pans sombres rutile le gilet breton.

Le labourage de la mer ainsi largement conçu ne saurait s'enfermer en des cadres à la dimension des salons bourgeois. Il réclame des superficies. Lemordant en trouva d'abord dans cet hôtel de l'Epée, à Quimper, où la salle à manger, vaste à deux cents couverts, est connue de tout fervent de la Bretagne. Depuis une dizaine d'années, elle met dans les yeux des baigneurs qui, selon le mot de Michelet, « ne veulent voir de la mer que le sourire », le labeur sans fin des gars de la côte, depuis le filet, qu'on rafistole et sèche, jusqu'au goémon que, chaussé par-dessus la cuisse, clapotant parmi des flaques d'eau, sous l'embrun qui crachotte et les grains qui cinglent, on amasse et on charrie.

Par-dessus des mastodontes de roc, la vague hérissée braque une gueule de boa constrictor où bavent des copeaux d'écume. Sous le soleil qui lui flatte l'échine, le granit a des luisances de lézard. Dans ce royaume de la protubérance énorme et des creux où traînent et stagnent des chapelets de palud, de jaunes fleurs de ronces sont comme une tendresse dans la grise mine d'un vieux soldat. La jetée pointe dans l'haleine et le charivari des flots. Ceux qui en reviennent, alourdis par les bottes et le raide suroît, ignorent combien expressive est pour l'artiste leur lassitude. Je n'en sais qu'une plus touchante : celle du cheval de mine sculpté par Constantin Meunier, qui doucement, mollement, allonge son col jusqu'à terre, quêtant un peu d'eau croupissante pour ses naseaux échauffés.

Le plafond du théâtre de Rennes montre une autre face de Lemordant : après le drame du besoin, la halte pendant quoi l'homme oublie sa misère. Après Héraclite, Démocrite. Au masque des pleurs, le peintre accolait sur sa palette celui de la joie. Saine, robuste, virile, toute à elle et rien au spectateur, aussi diversement et franchement colorée qu'un ballet russe, la ronde des danseurs et des danseuses en vieux habits bretons déploie le mouvement des tailles bien prises et des jarrets nerveux. Pas un ne prend un semblant de pause. Tous ils sont sous le coup de fouet d'une frénésie de vivre si intense qu'elle est comme contente d'elle-même, et que,

préliminaire cependant de l'amour, elle semble l'ignorer. Leur physionomie, le peintre n'a garde de la fignoler. La femme a le nez en quart de brie des Bretonnes, les traits de l'homme sont d'une audacieuse simplification. En dépit de la magnificence de leur parure, Lemordant les a voulus rustiques jusqu'à l'os. Il n'y a pas une attitude qui n'ait été observée, qui ne soit celle de ces paysans s'ils se détachaient du plafond pour aller sur la lande se trémousser.

*Baigneuse pour le panneau "l'Été".*

C'est justement cette vérité à laquelle certains ont trouvé à dire : « La joie que vous voulez pompeuse, n'est-ce pas la diminuer que la situer dans une région et la spécialiser dans une classe ? » Pour ce genre de décoration, ils préfèrent l'allégorie parce qu'elle permet des splendeurs de formes libérées du temps et du lieu. Ils sont férus des belles époques. Ils ont visité l'Italie. Dans ce qui y subsiste des villas de la Renaissance, quel soulagement, pour ceux que l'expérience a meurtris, de contempler sur les murs, courant les frises, ou plafonnant, des fresques d'inspiration païenne ! Là se jouent, éternellement jeunes, des dieux et des déesses dont aucune servitude n'a déformé le corps, aucune déception désenchanté l'âme, qui illustrent des vers d'Ovide ou de Virgile dont le rappel vient aux lèvres. Du fond de sa complexion étriquée, l'habitant valétudinaire admire en ces épanouissements le rêve d'une humanité où la santé n'est plus, selon le mot de Taine, un bel accident. Le visiteur qui pour une lire est admis à ce chef-d'œuvre met bien au-dessus des modernes l'artiste de plain-pied avec ces embellissantes imaginations.

Si le travail, sujet de grande décoration, choque ces mainteneurs de la fable et de l'allégorie, accordons-leur que depuis une vingtaine d'années la plupart des peintures inspirées de cet esprit n'étaient pas pour régaler nos yeux. L'usine n'est pas esthétique. La cheminée d'usine, « ce triste obélisque de la civilisation industrielle », dit Victor Hugo, a enfumé bien des toiles qu'on dirait peintes avec de la scorie. Ce n'étaient point des particuliers qui avaient commandé cela, mais des mairies ou autres municipales bâtisses. Des peintres ternes se sont figuré qu'à des escarbilles et

*Étude au fusain.*

de la sueur leur teinte convenait. A ces représentations du travail manquait la poésie du travail, le sentiment qui l'ennoblit et la couleur qui, tout en le figurant, le transfigure. Si nos ultra-millionnaires édifient leurs hôtels aussi loin que possible des faubourgs industriels, ce n'est pas pour en voir l'image de leur salle à manger.

On leur reproche, du moins à ceux de qui la spacieuse et somptueuse demeure ne risque pas de passer en d'autres mains, on leur reproche d'engloutir des mille et des cents en de décrochables toiles dont l'ornement est de mise davantage dans un appartement qu'on occupe aujourd'hui, où l'on ne sera plus demain. Et l'on a sujet de le leur reprocher. Pourquoi, enfermé chez soi, n'ayant pour horizon qu'un jardin vite mesurable, pourquoi, oppressé par le silence des pièces ouatées, ne pas se donner sur la muraille la compagnie de personnages à sa propre échelle, concourant à une action harmonieuse dont le rythme berce votre repos et dont les fruitst angibles par l'image, vous portant à réfléchir sur l'aise qu'ils vous procurent, éteignent votre égoïsme ? Pourquoi ne pas s'agrandir la vue par les perspectives de mer, de fleuve, de plaine, de montagne, où s'exerce le jeu de leurs muscles ; de même qu'autrefois les châteaux se réservaient, par delà leurs terres, une percée de bois étendant les yeux jusqu'au sommet du versant opposé? Pourquoi ne pas confier à un seul artisan une création qui vaut parce que s'y marque partout le même créateur ? Mais combien, de nos jours, portent sur leurs épaules ces vastes ensembles ? Combien, à supposer qu'ils conçoivent, se sentent une virtuosité à couvrir de leur génie décoratif une salle d'apparat ?

C'est pourquoi, si la carrière de Lemordant était, ce qu'à Dieu ne plaise, barrée par ses blessures, ce serait malheur pour lui et dommage pour nous. Novateur et rénovateur de la décoration picturale, tel le manifeste la galerie rectangulaire de la rue Roquépine, où la lumière du jour coulant du plafond vitré éclaire moins que la lumière captée par l'artiste. Il y a au musée de Madrid une petite toile fourmillante où Goya, impressionniste avant la lettre, s'est diverti à ce grouillis de gens du peuple qu'est la *romeria* de San Isidro, sur la rive de Manzanarès. San Isidro est le saint de Madrid ; *romeria* signifie ermitage. Prétexte à *meriendas* en plein air, à

*guittarero*, à saltimbanques, à vendeurs d'alcarrazas. Fils de paysan aragonais, Goya ainsi se reposait de portraiturer rois et reines. Un « pardon » de Lemordant me remet en mémoire le grand Espagnol, tant le coloriste ici et là rend sensible en papillotements la vigueur de ses touches. Mais pour Goya le paysage n'est rien, tandis que pour Lemordant la scène la plus mouvante, la plus peuplée proportionne l'homme aux éléments qui l'ont une fois pour toutes façonné. Ces deux plateaux de balance : l'homme, la nature, pas si facile que ça de les tenir en équilibre dans une ample composition.

*Étude au fusain.*

En plus de ses dons, c'est par la foi que Lemordant, si la science lui rend le monde extérieur, imposera aux plus rétifs ses vastitudes décoratives. Quelle foi ! Celle de donner au moyen de l'art au peuple d'où il est issu ses titres de noblesse ; celle d'imposer aux oisifs la contemplation, jusque dans l'intime de leur chez soi, de ceux qui triment ; celle de tirer du travail le plus contraint matière à beauté : conciliation malaisée, j'en conviens, car le travail c'est l'effort, l'effort est douloureux et la douleur déforme. Mais contre le génie et sa longue patience, les théoriques difficultés ne finissent-elles point par céder ?

Le mois dernier, j'étais chez Lemordant. Il me racontait la guerre et ce qu'il y avait fait. Sa voix comme étoffée d'âme courait en ondes sur ma peau. J'étais frappé de son exacte propriété de termes ; jamais de mot superflu, celui qu'il prononçait prenant dans son discours autant de relief que chaque personnage dans ses pardons. Remontant à ses années d'apprentissage : « J'ai étudié la nature avec acharnement. » Il n'avait pas dit : avec application, — avec acharnement. Son caractère du coup s'éclairait. Jamais je n'oublierai ce substantif, ni la bouche qui le proféra, tant il dramatisait le combat de l'artiste contre ce monde d'êtres et de choses rebelles à saisir et dont il désespérerait si les exaltés de l'art ne prenaient pour devise ce mot du plus grand des opiniâtres, de Michel-Ange : *Vorrei voler quel ch'io non voglio*. Je voudrais vouloir ce que je ne veux pas.

Comme il s'était acharné au métier, Lemordant s'est acharné contre l'ennemi. C'est dans sa nature de ne rien faire de froid, de médiocre. Si l'ombre devait habiter ses prunelles, joignez-vous à moi pour maudire le destin.

ÉDOUARD CONTE.

# IDÉES ET OPINIONS

## LA MAISON FRANÇAISE A L'ÉTRANGER ET LES BIBLIOTHÈQUES DE RÉFÉRENCES

La Société *l'Art de France* vient de publier, dans une élégante brochure, une conférence très nourrie et très grave de M. Léon Rosenthal, son président. C'est l'exposé d'un beau projet qui porte un titre séduisant, *la Maison française à l'étranger*. Grouper dans un édifice dont l'architecture et la décoration portent la marque de notre goût, tout ce que la France produit dans les formes diverses de son activité, et principalement de son activité artistique; mettre sous les yeux du public étranger, sur place, les meilleurs éléments d'appréciation et de comparaison; l'inviter par là à une documentation plus exacte, en s'adressant à ceux qui peuvent le renseigner pleinement; répondre ainsi aux critiques et aux préjugés intéressés; rendre présente et, autant que possible, vivante la France industrieuse parmi ses alliés d'aujourd'hui et ses collaborateurs économiques de demain : voilà certes de quoi tenter les ambitions de la jeune société et lui assurer les concours qu'elle sollicite, du reste, avec la meilleure grâce.

*La Maison française à l'étranger* est une œuvre qui demande une sérieuse préparation dans des comités spéciaux largement ouverts aux compétences; il lui faut, disons-le franchement, des appuis financiers qui ne lui viendront que par le prestige moral dont elle entourera ses travaux et son action. *L'Art de France*, conscient de la tâche méritoire, mais lourde, qu'il assume, doit être tout disposé à donner à son effort un caractère vraiment national. Il n'a pas attendu longtemps, pour nous en donner le témoignage : voici, en effet, qu'il s'assure le concours du comité des *Bibliothèques de références* à l'étranger, dont le promoteur, M. J.-B. Coissac, a constitué, en 1915, le premier modèle à Edimbourg. Le Cercle de la Librairie, tous les grands éditeurs parisiens, l'Association franco-écossaise lui donnèrent alors d'emblée leur concours, et ils sont tout disposés à le lui continuer; l'accueil chaleureux que l'Écosse a fait à son initiative fut à la fois un encouragement pour l'œuvre et un témoignage touchant d'amitié pour notre pays.

*Les Bibliothèques de références* ont pour objet de fournir à l'étranger sur place, des éléments de travail : élite intellectuelle ou sociale, qui entretient avec nos hommes éminents dans la pensée, l'art ou l'industrie, des rapports constants et nécessaires; amis désintéressés et passionnés de la France qui sont attentifs aux moindres palpitations de son cœur, aux plus changeantes manifestations de sa vie; professeurs et étudiants, qui ont besoin pour leurs études de travaux spéciaux où le défaut d'une documentation française serait une grave lacune; maîtres de français, conférenciers, public curieux connaissant notre langue, et désireux de rester au courant de notre actualité. La clientèle des *Bibliothèques de références* n'est donc pas seulement celle des universités ou des corps savants; elle est toute l'opinion d'un pays qui aime la France et qui veut la connaître mieux pour l'aimer davantage.

Que ces institutions, dans les pays où elles vont s'organiser, servent, par ricochet, nos intérêts économiques, et que, par le livre, le commerce ait une plus

JULIEN LEMORDANT

[illegible]

[illegible]

JULIEN LEMORDANT

LA DANSE. — DÉCORATION POUR LE PLAFOND DU THÉATRE DE RENNES.

large part dans nos échanges avec l'étranger, c'est justice, assurément, et le résultat en est tout naturel. *La Maison française à l'étranger* a donc devant elle un magnifique programme à remplir, et les concours dont elle a besoin ne sauraient lui manquer. *Les Arts Français*, dont les éditeurs ont témoigné à la Bibliothèque de références d'Edimbourg leur fidèle sympathie, font des vœux pour l'œuvre élargie que préconise *l'Art de France*.

## LA COPIE DES ŒUVRES D'ART

Entendons-nous sur l'usage des copies. Il en peut être fait un bon ou un mauvais emploi. Delacroix, dit-on, a copié au Louvre beaucoup de maîtres anciens, et l'anglais Bonington raffolait de Watteau, dont il allait presque chaque jour contempler et étudier les tableaux. Pourtant nous ne voyons pas que Delacroix ait jamais fait autre chose que des Delacroix, ni que Bonington ait en rien plagié Watteau. Pour des artistes dignes de ce nom, la copie exacte, l'étude minutieuse d'une œuvre de maître peut être un excellent procédé d'éducation. Nous ne renoncerons jamais, pour notre part, à proposer aux jeunes gens de dessiner d'après l'antique ou de voyager en Italie pour y regarder *Raphaël* ou *Michel-Ange*. Mais cela ne doit pas les amener à refaire la *Vénus* de Milo ni les *Prophètes* de la Sixtine. Toute éducation par le passé a pour principe de chercher comment les bons auteurs ont travaillé, mais non pas de refaire leur travail! Imaginez un écrivain qui, ayant lu Montaigne, Descartes et Voltaire, prendrait une phrase de l'un, la souderait à une pensée de l'autre et terminerait par un trait d'esprit du troisième; est-ce que cet écrivain aurait fait de la littérature? Et pourrait-on en conclure qu'il est nuisible de lire Voltaire, Descartes et Montaigne?

Il en est de même de l'artiste qui copie, non plus pour s'instruire, pour mieux comprendre le style et les procédés de ses prédécesseurs, mais pour faire reparaître sous son nom ce qui a été créé et inventé par un autre. Ce n'est plus de l'art, c'est de l'escroquerie. L'art est essentiellement personnel et individuel. Le copiste est un faux monnayeur qui essaie de faire circuler une monnaie de belle apparence et de métal impur.

Le danger que nous signalons dans le domaine de l'art libre n'est-il pas plus redoutable encore dans le domaine de l'art appliqué? Si le peintre ou l'architecte ont cédé trop souvent au plagiat, que dirons-nous de l'ouvrier d'art que son milieu, que les nécessités du commerce et, il faut bien le dire, le goût même et le désir de ceux qui lui font des commandes ont poussé tant de fois vers la copie mécanique et servile? N'est-il pas déplorable que des milliers d'artisans en France soient occupés à refaire indéfiniment, dans les ateliers de meubles, des chaises gothiques, des lits Renaissance et des bureaux Louis XV? N'est-il pas lamentable qu'une magnifique bibliothèque comme celle de l'Union centrale des Arts décoratifs serve à quantité de dessinateurs pour venir y puiser pêle-mêle des modèles de tous les styles et de tous les pays que l'on reproduit en les dénaturant? Ici encore, il n'est pas vain de pousser le cri d'alarme et d'affirmer que l'éducation de l'ouvrier et du public lui-même est devenue la plus pressante des nécessités. Et cette éducation, elle doit se faire précisément par les musées, c'est-à-dire *par la connaissance historique et logique des œuvres d'art*

*qui y sont rassemblées*, par l'affirmation incessante de la destination de ces œuvres d'art, de leur réel et vivant emploi dans la société qui les a créés pour son usage, par la démonstration du caractère périssable, inerte de celles qui n'ont été que des imitations et des pastiches. L'histoire de l'art est le fil conducteur qui empêche d'errer et de se perdre dans le labyrinthe des siècles passés.

EDMOND POTTIER.

« L'origine des musées et leur rôle dans l'éducation de l'artiste moderne ». (*Gazette des Beaux-Arts*, janvier-mars 1917.)

## ENSEIGNEMENT DU DESSIN

*UNE opinion d'Octave Mirbeau, vieille de huit années* (1) *consignée dans notre numéro deux a, paraît-il, fort ému, presque scandalisé, nombre de lecteurs de la Revue.*

*Après les flots d'encre répandus naguère à l'occasion de la réforme de l'enseignement du dessin, nous étions loin de nous attendre à un tel émoi. Mais puisqu'il s'est produit, le moment nous semble opportun de revenir sur cette question fondamentale, l'avenir de nos écoles professionnelles, et par suite de nos industries d'art appliqué devant résulter de la valeur de l'enseignement du dessin.*

*Il est essentiel que directeurs, professeurs, artistes, artisans, industriels, amateurs même, soient d'accord et sur la* définition du dessin, *et sur* les directions *qu'il convient de donner aux jeunes Français pour les mettre sûrement en possession d'un moyen d'expression aussi précieux que le langage graphique.*

*Nous adressons donc un appel pressant à nos lecteurs et en particulier aux membres du* Comité central technique des Arts appliqués, *ainsi qu'aux membres des* Comités régionaux, *les priant de répondre au questionnaire suivant :*

1° Quelles critiques peut-on adresser à l'article d'Octave Mirbeau (n° 2 de la revue *les Arts Français*, page 28).

2° Qu'est-ce que le dessin ? (Définition précise, concise et complète.)

3° Méthode et procédés d'enseignement :

*a*) Quels sont les principes essentiels de l'enseignement du dessin ?

*b*) A quel âge doit commencer l'enseignement du dessin ? (*Degrés d'études.*)

*c*) Quels doivent être les *exercices* à proposer aux élèves ? (Nature, gradation.) Exercices à proscrire.

*d*) Quels *modèles* choisir pour hâter les progrès de l'élève sans détruire sa personnalité ?

*Nous publierons les réponses offrant le plus d'intérêt, en groupant celles qui seront concordantes, de manière à donner à cette enquête toute sa portée éducative. Nous espérons qu'il en résultera un faisceau de vérités de nature à rallier tous les esprits non prévenus, lesquels, désormais d'accord, s'uniront pour organiser un enseignement rationnel et fécond dans toutes les écoles de France, pour le plus grand bien de nos industries d'art appliqué.*

(1) Préface du catalogue du *Salon d'automne*, année 1909.

# LA GRAVURE SUR BOIS

La xylographie est l'art de multiplier une image par l'emploi d'un moyen très simple, le bois gravé. Elle servit à l'image religieuse primitive, bouddhique ou chrétienne, à l'estampe populaire, et tend, de nos jours, à reprendre une place plus conforme à ses origines.

Son évolution ne porta que sur des subtilités techniques, car, dès les temps anciens, le bois gravé atteignit à la perfection, c'est-à-dire qu'il répondit de suite entièrement à ses fins.

La gravure sur bois a été exercée en Corée, au Thibet, au Turkestan chinois avant le x^e siècle de notre ère pour l'estampe, et en Egypte copte du vi^e siècle pour l'impression des étoffes ; plus tard, elle fut employée pour le papier de tenture imprimé dit papier peint.

L'exécution d'une gravure sur bois est à la portée de tous ceux qui sont doués de quelque sens artistique.

Une sculpture sur bois, dont les reliefs offrent un même niveau, réalise une xylographie propre à être imprimée. C'est ainsi que des artistes, même modernes, après avoir sculpté des panneaux de meubles en bois, eurent l'idée d'encrer la surface de ces panneaux, d'y appliquer une feuille de papier et d'opérer une friction au dos de la dite feuille. Les parties en relief du panneau se reportèrent alors en noir sur le blanc du papier ; le résultat donna de remarquables *estampes*.

De nos jours, où le bois sculpté compte de nombreux prosélytes, ceux-ci verront avec une évidente satisfaction leurs œuvres taillées se transmuer en expériences xylographiques, qu'ils pourront dès lors multiplier à un grand nombre d'exemplaires.

Cette manière primitive d'obtenir des images est de nouveau en honneur en France, où elle exista dès le xiv^e siècle.

C'est en se conformant à la simplicité des moyens, en effectuant des dessins à traits gras et simples, et, si besoin est, en complétant avec des hachures non croisées, que les nouveaux entailleurs d'images affirmeront utilement la rénovation du bois gravé.

Ces graveurs doivent, avant tout, se rappeler que l'art du bois gravé et l'art typographique sont de même essence, et qu'un même mode d'encrage, qu'une

*Bois gravé pour l'impression des étoffes.*
(Egypte copte. VIe siècle.)

même presse sert indistinctement aux deux parties ; que le caractère d'imprimerie a simulé à ses débuts le texte xylographique des anciens bois et que la confection de l'un et de l'autre se réclame également de la gravure dite en *taille d'épargne*.

Ce nom — taille d'épargne — est celui qui est donné à toute gravure dont le trait — soit les parties noires — est réservé, c'est-à-dire épargné par l'outil, les parties blanches seules étant creusées.

Deux phases distinctes partagent l'histoire de la gravure sur bois.

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, en Angleterre, et au commencement du XIXe siècle, en France, la gravure sur bois était exécutée au canif sur bois *de fil*, soit entaillée sur des blocs débités en planches de fil, selon l'habitude des sculpteurs de bas-reliefs en bois.

Le XIXe siècle connut après l'Orient (Perse et Arménie) la gravure sur bois *de bout*, c'est-à-dire sur des blocs présentant en surface le cœur du bois — buis de préférence — qui peut être taillé comme le métal, avec une extrême franchise. Cette disposition permit l'emploi du burin du graveur sur cuivre. Bientôt la minutie de métier et la virtuosité du buriniste remplacèrent la maîtrise du *tailleur de moles* (de moules), nom donné aux graveurs sur bois du moyen âge en France.

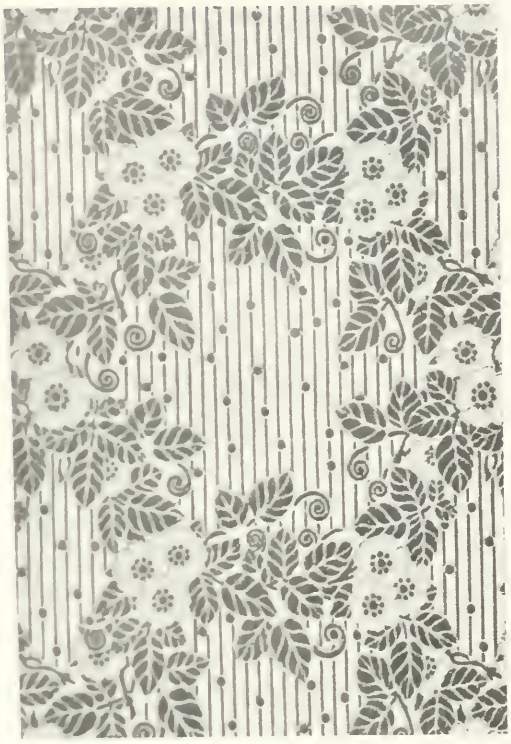
Tous les livres illustrés du XIXe siècle sont pourvus de gravures sur bois établies selon la technique du bois de bout, sur des dessins spécialement conçus à cet effet. Des œuvres remarquables, celles particulièrement dues au crayon de Gustave Doré, vinrent affirmer supérieurement la formule du bois *de bout*.

Toutefois les graveurs, encouragés par les ressources ingénieuses de leur profession, s'égarèrent quand la photographie vint directement remplacer sur la planche le dessin préalable. Cette contribution photographique fut préjudiciable au bois contemporain, qui, oublieux des principes énergiques de l'*écriture xylographique*, s'adonna aux mollesses subtiles de la taille fine, grise et sans accent. L'uniformité impersonnelle de la photographie, ainsi traduite, se trouve, pour le livre d'art, être à l'antipode du principe xylographique et de la raison typographique.

A la suite de cette erreur fondamentale, des livres illustrés sont nés, non sans valeur artistique, mais dé-

*Bois bouddhique chinois, Xe siècle*
(Collection Pelliot au Louvre.)

[illegible]



TONY SELMERSHEIM (Corneille, éditeur).

TOILE DE [illegible]

[illegible] (Chambon, Poitier, éditeur).

*[illegible] Parmy, de Marsan,*
[illegible]

LE GRAVEUR AUGUSTE LEPÈRE DANS SON ATELIER

pourvus trop souvent de ce caractère livresque ou typographique qui, seul, assure à la page imprimée et décorée sa parfaite homogénéité (1).

De nos jours, la nouvelle école, guidée par quelques esprits clairvoyants et expérimentés, au nombre desquels figure en première ligne Auguste Lepère, favorise des manières plus simples et vraies, rénove intelligemment.

La gravure qui résulte de ce rajeunissement est beaucoup plus facile à exécuter puisqu'il ne s'agit plus que de découper, d'entailler un dessin, d'en épargner les traits déjà écrits au pinceau ou à la plume sur la planche.

Une autre manière consiste encore à considérer la planche comme une surface noire sur laquelle serait établi un dessin exprimé en blanc, et d'entailler ces blancs. L'effet obtenu se rapproche d'un dessin exécuté à la craie sur un tableau noir. C'est à la combinaison judicieuse de ces deux méthodes : taille noire en relief et taille blanche en creux, que sont dues les gravures les plus parfaites.

La gravure fine et ténue sur bois de bout se fera de plus en plus rare et sa technique spéciale est longue à acquérir. Son emploi est encore réservé aux vignettes et aux bois réclamant une facture dite classique, ou bien à la gravure industrielle.

(1) Pour être juste, il convient de dire qu'avant l'invention des procédés photo-mécaniques, l'interprétation directe de la photographie sur bois était le seul moyen qui permît de reproduire avec une exactitude documentaire les œuvres d'art originales (dessins lavés, tableaux, statues, etc). Pour y réussir, il fallait au graveur une grande maîtrise acquise par un long apprentissage. Les quelques artistes qui y sont parvenus ont signé des bois d'un accent personnel indéniable, donnant à l'impression des résultats bien supérieurs à la « moyenne », de facture égale et monotone.

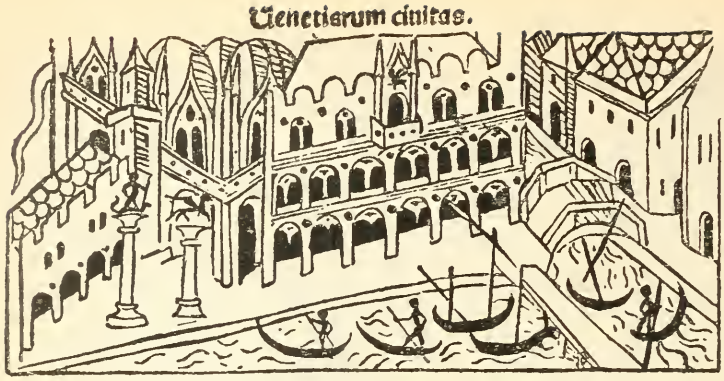
Aujourd'hui qu'un artiste de génie attaquant directement une belle photographie sur bois peut fort bien créer un chef-d'œuvre d'interprétation. Si le phénomène s'est rarement produit, c'est que le problème à résoudre est autrement difficile que lorsqu'il s'agit d'œuvre en « taille d'épargne », c'est-à-dire de champ-lever des surfaces circonscrites par un trait.

*Fragment de crucifixion, fin XIV^e siècle* (1).
(Bois de la collection Protat).

La gravure sur bois, à la manière primitive, vu sa facilité d'exécution, peut être fournie à des prix abordables pour l'éditeur, qui, alors, sera disposé à envisager l'établissement de livres décorés selon des moyens harmonieux.

Pour l'estampe sur feuille volante,

(1) Les gravures des pages 74, 75 et 76 sont extraites de l'ouvrage de Pierre Gusman : *La Gravure sur bois et d'épargne sur métal.* Roger et Chernoviz, éditeurs




*Bois du Fasciculus Temporum.* (*Venise*, 1480.)

à un artiste, et ainsi établir en collaboration une gravure sur bois qui, en somme, pourra être considérée comme *bois original*, à la condition toutefois qu'il ne puisse exister, comparativement à l'épreuve, aucun original sur papier ou autre matière, et que le dessin ait été exécuté sur le bois même.

l'auteur peut se livrer à sa fantaisie, mais s'il s'avise de vouloir orner un livre, la question se pose très complexe, tellement le voisinage de la typographie impose des règles spéciales que l'on ne saurait transgresser sous peine de voir détruire l'unité de la page imprimée.

Le plus souvent le graveur devra être son propre compositeur, ou bien le compositeur être son propre graveur. Cette double faculté apporte la réalisation de ce qu'il est coutume d'appeler un *bois original.*

Les graveurs ne sachant ni composer, ni dessiner, pourront néanmoins se borner à épargner les traits d'un dessin dû

Nous savons que c'est à une double collaboration de ce genre que sont dus les bois de grande allure signés Dürer, Titien, Rubens et autres maîtres, et où se trouvent inscrits les noms des graveurs.

Un double nom signe également les estampes en camaïeu d'après Goltzius ou en clair-obscur d'après Raphaël ou le Parmesan (épreuves obtenues avec plusieurs planches repérées et imprimées suivant une gamme monochrome). Cette monochromie du camaïeu ainsi que la polychromie, selon la méthode japonaise, sont très en faveur de nos jours.

*Portrait d'Antoine de Bourbon par* G. Reverdi (*XVI*e *siècle*).

*Bois extrait de la Bible de* Bernard Salomon. (*Lyon*, 1553.)

AUGUSTE LEPÈRE. — *Fin de journée.*

*Le Diable à Paris*. Dessin de GAVARNI, gravé par BREVIÈRE. (Hetzel, éditeur.)

L'art de la gravure sur bois de fil ou sur bois de bout offre donc à ses adeptes toutes les ressources anciennes et modernes. La question essentielle, sur laquelle on ne saurait trop insister, se rapporte particulièrement à l'arabesque de la composition et aux valeurs relatives des noirs et des blancs, mais surtout se résume dans la simplicité d'expression graphique et dans la franchise linéaire du dessin.

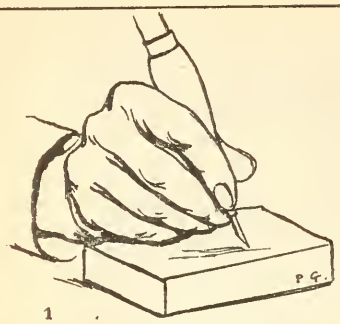
Ceci posé, après quelques études préalables de courte durée, tout artiste, sculpteur de préférence, toute personne sachant manier le ciseau et le canif, qui entaille des panneaux de bois, est apte à fournir une planche xylographique, ainsi que la preuve en a été fournie précédemment.

Les applications du bois gravé sont multiples et touchent aussi bien à l'étoffe imprimée qu'à l'estampe, à l'affiche qu'au livre d'art.

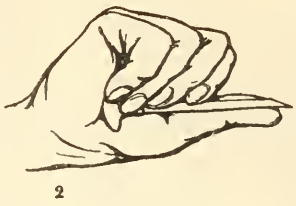
Un champ d'adaptation est donc ouvert au renouveau d'un art où la simplicité des moyens égale la diversité des emplois.

Cet art est à la portée de ceux-là mêmes qui, éloignés des centres d'art, ne peuvent avoir à leur disposition qu'un outillage rudimentaire : une planche de bois fin — poirier préférablement — un ciseau, un canif, des gouges de diverses dimensions, un tube d'encre d'imprimerie, un rouleau ou un tampon à encrer, un *frottoir* pour tirer les épreuves... et, sur papier, l'image naîtra.

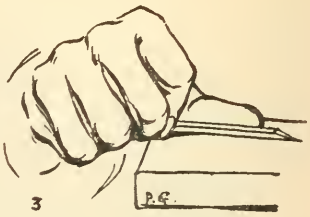
PIERRE GUSMAN.



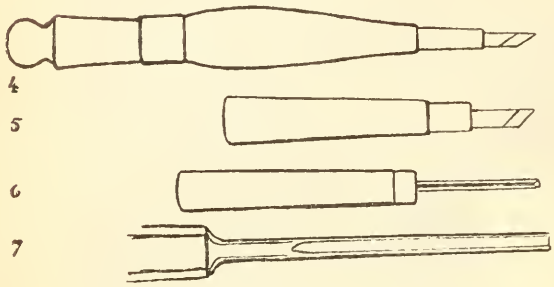

*Tenue de la pointe à graver.*
(Bois de fil.)



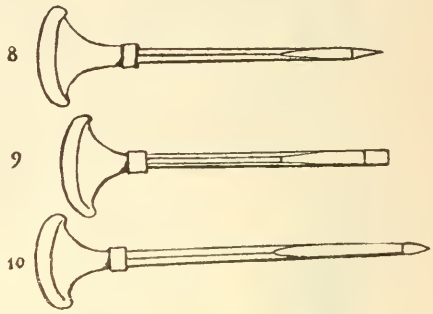

*Tenue du burin.*
(Bois de bout.)




*Position de la main.*
(Bois de bout.)




*Pointes à graver et gouges.* (Bois de fil.)




*Burins à graver.* (Bois de bout.)

I. — Bois de fil. — Etablir sur la planche (cerisier ou poirier) et sujet retourné, le dessin préalable, soit à la plume ou au pinceau, ou bien coller sur la planche un dessin exécuté sur papier transparent, le côté sujet tourné en dessous.

On peut aussi noircir à l'encre de Chine une planche et préciser le dessin à la gouache.

Poser la planche à plat, inciser avec la pointe (fig. 1 et 4 ou 5) en suivant extérieurement le contour du dessin. Une deuxième incision, donnée légèrement de biais, fera sauter le bois et isolera ainsi la partie noire sur un de ses côtés ; même opération de l'autre côté de cette partie.

Avec une gouge, petite ou moyenne selon la place libre, creuser les parties blanches dont les pentes doivent mourir en talus le long des parties noires. Creuser davantage les grands blancs afin qu'à l'encrage le rouleau ne vienne pas toucher le fond.

Sans incision préalable à la pointe, le travail primesautier à la gouge ronde ou angulaire peut donner d'excellents résultats sur bois de fil, surtout s'il s'agit de sujets largement traités.

II. — Bois de bout. — Si l'on ne peut tailler pratiquement le bois de fil avec le burin, on peut travailler le bois de bout (buis ou poirier) selon la manière employée pour le bois de fil; toutefois opérer ainsi n'offre aucun avantage. Le bois de bout, n'ayant aucun fil, se taille comme le métal avec le burin (fig. 8, 9, 10).

Le dessin préalable ne doit pas être collé sur le bois de bout, car, pendant la coupe, le burin soulèverait le papier. Dessiner sur la planche même.

Pour l'exécution, placer la planche sur un coussin de cuir ou d'étoffe rempli de grès. La main gauche tient la planche et la fait pivoter selon les formes et les courbes à obtenir.

Tenir le burin (losange, carré ou onglette, au choix) le manche calé dans la paume de la main (fig. 2 et 3) et sur la planche poser le pouce, qui sert d'appui.

Entailler le bois avec le burin de chaque côté du trait noir. Le champlevage s'opère à l'outil plat, l'échoppe (fig. 9). Employer également la gouge pour champlever les grands blancs. Prendre soin en champlevant de ne pas écraser les traits avec le ventre de l'outil. Restaurer les parties endommagées en mouillant le bois.

III. — Impression. — Dans les deux cas — bois de fil pour les gravures larges, bois de bout pour les travaux plus délicats — l'opération de l'impression reste la même.

Avec un rouleau en gélatine ou en cuir, encrer la planche, et avoir soin que l'encre typographique soit étendue d'une manière homogène.

Sur la planche, aux parties en relief suffisamment chargées d'encre, appliquer une feuille de papier de Chine ou du Japon ou tout autre papier à la condition de l'employer humide. Frictionner fortement le verso de la feuille avec un brunissoir ou bien avec un frottoir semblable à celui des Japonais, le baren.

Quand les noirs sont venus vigoureux, soulever la feuille d'un seul coup, mais progressivement. Pour l'impression à l'eau il est préférable de graver sur cerisier, bois poreux. Dans ce cas, l'encre est étalée au pinceau plat indistinctement sur les reliefs et les creux.

P. G.

[illegible]

# L'ART MAROCAIN

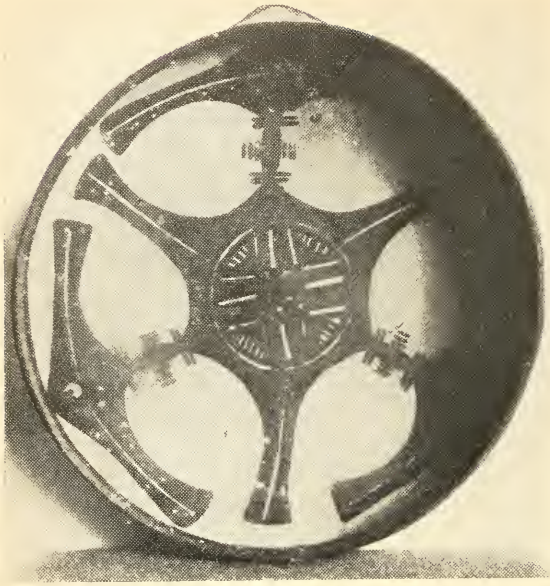
## *A PROPOS DE L'EXPOSITION DU PAVILLON DE MARSAN*

*Par RAYMOND KŒCHLIN.*

*Mort de Salomon.*

La résidence générale de France au Maroc a organisé, au Musée des Arts décoratifs, une Exposition d'Art Marocain assez impayée pour beaucoup de Français. Fort peu se doutent en effet que le Maroc, qu'ils imaginent plutôt sauvage et guère différent du Soudan de Tombouctou, a été un pays de civilisation très raffinée, qu'aujourd'hui encore son art, toujours bien vivant, forme, harmonieusement présenté, un ensemble tout à fait pittoresque, et que même nos propres métiers y pourraient trouver des exemples et des leçons. L'exposition, inaugurée dans les derniers jours de mai, demeure ouverte pour plusieurs mois, nous souhaiterions que beaucoup d'artistes, d'artisans et d'industriels la visitassent, beaucoup de professeurs aussi dans les écoles d'art appliqué. L'agrément qu'ils en tireront est certain et de même le profit.

L'exposition comporte naturellement deux sections, la rétrospective d'une part, la moderne de l'autre. Nous n'insisterons pas sur la première ; il nous faut dire pourtant combien sont intéressants les vieux monuments que des photographies nous font connaître et essayer de dégager les qualités de tant d'objets anciens qui garnissent les vitrines. Pour les photographies, ce sont celles des *medersas* de Fez qui attirent le plus l'attention. Ces medersas sont des logis que les princes de la dynastie mérinide du XIVe siècle construisirent pour les étudiants qui venaient de loin suivre les cours de l'Université ; fondations pieuses et fondations princières à la fois, elles participaient de ce double caractère et devaient



*Poterie berbère.* (Epoque contemporaine.)

refléter dans leur art la gravité des unes et la somptuosité des autres : les architectes ont su résoudre de la plus ingénieuse façon ce délicat problème. Le parti pris est toujours parfaitement clair : autour de la cour où jouent des eaux vives, sur une face, la mosquée s'ouvre par de larges arcades; sur les autres, les chambres d'étudiants trouent les grands murs de leurs petites fenêtres ; c'est la simplicité même. Mais les nécessités de la construction imposaient tout un jeu d'arcatures aveugles, de contreforts, d'auvents, et là la fantaisie du décorateur s'est donné carrière, non point excessive comme à l'Alhambra, bien réglée au contraire et sachant opposer en un harmonieux équilibre de sévères surfaces nues aux grâces des plâtres ajourés, du cèdre sculpté, des bronzes d'applique et des mosaïques de faïence. Rien ne se peut voir de plus logique ni de goût plus raffiné, et la logique, on le sait, pas plus que le goût, ne sont de ces qualités que nos architectes européens soient en droit de dédaigner.

Les objets faits à l'usage des habitants de ces logis ou des princes qui menaient leur vie de luxe dans les palais voisins ont disparu, mais le Maroc est un pays de longue tradition et ceux que nous avons conservés du XVIII^e siècle ou du XIX^e siècle commençant nous en peuvent donner l'idée. Certes le souvenir est inférieur à ce que devait être la réalité, et le grand style notamment a disparu ; il arrive même, dans la céramique par exemple, que le travail devienne assez médiocre ; mais ici encore la logique persiste dans le sentiment décoratif, sans rien lui ôter de sa fantaisie ni du charme de sa couleur. La forme en effet demeure toujours commandée par l'usage, et le décor approprié à la forme et à la matière ; qu'il s'agisse de broderies, de tapis, d'enluminures, de travaux de cuir

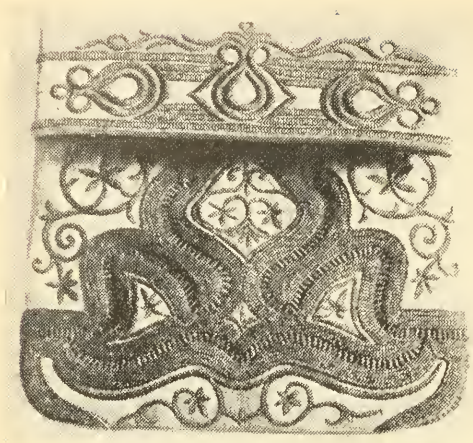
*Céramique de Fez.* (XVIII^e siècle.)

*Tapis berbère (magnifiq.)* — Tissage contemporaine

ou de tissus, jamais ces principes ne sont oubliés. La céramique, dont l'exposition nous présente deux remarquables vitrines, n'était pas assurément un article de luxe ; les potiers avaient à faire de la vaisselle, des plats pour manger le couscous... ils la faisaient le plus pratique possible, et, comme ils étaient gens de goût, la beauté lui était donnée par surcroît. Cette ingéniosité à découvrir « le beau dans l'utile » se rencontre aux objets les plus modestes, dans une pauvre lampe en fer forgé, par exemple, destinée à être fichée en terre pour éclairer la tente ; ce n'est qu'un godet grippé entre quatre tenons et emmanché à une longue pointe, mais la logique est si parfaite et les proportions si justes que nul objet d'art ne peut être supérieur. Qu'on examine le décor des broderies de Fez, d'une finesse merveilleuse et si invraisemblablement divers : l'arabesque, toujours lisible, demeure discrète et n'empiète jamais à contresens sur le fond. Sans doute l'art marocain use de poncifs comme tous les autres arts ; quelques-uns même lui viennent de fort loin, puisque, outre les innombrables formules espagnoles, on en rencontre qui proviennent de l'Asie Mineure et jusque de la Perse ; mais presque toujours l'ouvrier sait accommoder le poncif au décor spécial qu'il compose pour un objet. C'est la logique de cet art qui en fait la variété.

Vers la fin du XIXe siècle ces qualités commençaient à se perdre ; on sentait l'influence de la turquerie, des infiltrations européennes apparaissaient, et l'amour du beau travail allait diminuant ; l'art marocain n'en vivait pas moins, et il est assez curieux qu'alors que, dans l'Orient méditerranéen, l'art se mourait, au Maroc, sultans et grands personnages continuaient à construire des palais dont la richesse du décor traditionnel faisait illusion. Cependant la France intervenait et l'on pouvait tout craindre ; nous n'avons rien sauvegardé du passé de l'Algérie ; que ferions-nous au Maroc et comment s'en comporteraient les industries d'art au contact de l'Europe ? L'exposition du Pavillon de Marsan répondra, et elle témoignera en faveur de notre action habile et bienfaisante.

Sitôt le Protectorat installé dans les villes où seuls quelques voyageurs avaient auparavant pénétré, il reconnut que les plus beaux édifices du passé croulaient



*Sacoche en cuir brodé.* (Epoque contemporaine.)

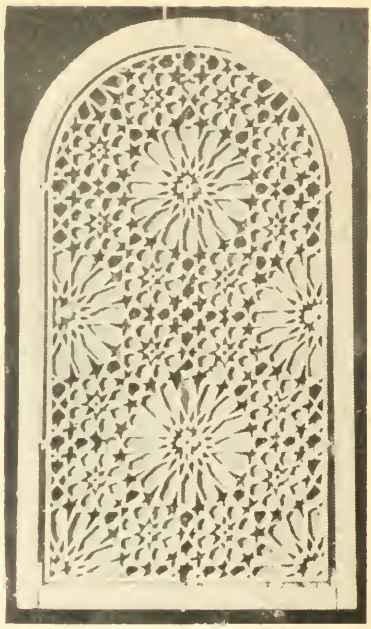
et qu'il n'était que temps de les consolider ; ce fut l'œuvre du service des Monuments historiques et il s'en acquitta avec un tact parfait ; les medersas avant peu de temps seront toutes sauvées, et sauvées sans avoir eu à subir l'outrage d'indiscrètes restaurations. Mais ce n'était pas tout de s'occuper du passé ; il fallait envisager l'avenir, et l'avenir, les arts indigènes le représentent. Or n'étaient-ils pas condamnés à périr, du jour où les grands personnages dont les commandes l'alimentaient, privés par notre administration de leurs bénéfices plus ou moins licites, allaient restreindre leurs dépenses, et où les petites gens, toujours séduits par le bon marché, trouveraient à profusion sur les marchés la camelote européenne pour faire concurrence aux produits du pays ? La politique du général Lyautey est trop avisée pour ne pas craindre le mécontentement d'ouvriers ruinés ; son goût même ne l'eût-il pas poussé, l'intérêt du Protectorat commandait que des mesures fussent prises contre une déchéance et des chômages trop probables. Elles le furent, et très heureusement.

D'abord le Protectorat se substitua en quelque sorte aux pachas, et tous les bâtiments qu'il éleva pour ses services furent construits dans le style indigène ; hôpitaux écoles, administrations, remplacèrent les palais d'autrefois, ornés comme eux de plâtres découpés et de mosaïques de faïence, des fontaines à la mode du pays reçurent les eaux nouvellement amenées de la montagne, et la future Résidence, dont la guerre a interrompu les travaux, rivalisera avec les somptueuses demeures que Loti et Chevrillon avaient admirées. Des règlements sévères protégeaient en même temps les villes contre le vandalisme et le mauvais goût des particuliers, et les nouveaux venus, au lieu de démolir pour se loger les pittoresques quartiers des cités indigènes, s'en furent construire dans les jardins hors des murailles, adoptant eux aussi, à l'exemple de l'administration, les formes et les décors arabes. La Rabat nouvelle semble à cet égard devoir être une ville modèle. Mais des maisons à l'arabe supporteraient mal un mobilier Dufayel ; à côté des quelques meubles à l'européenne indispensables

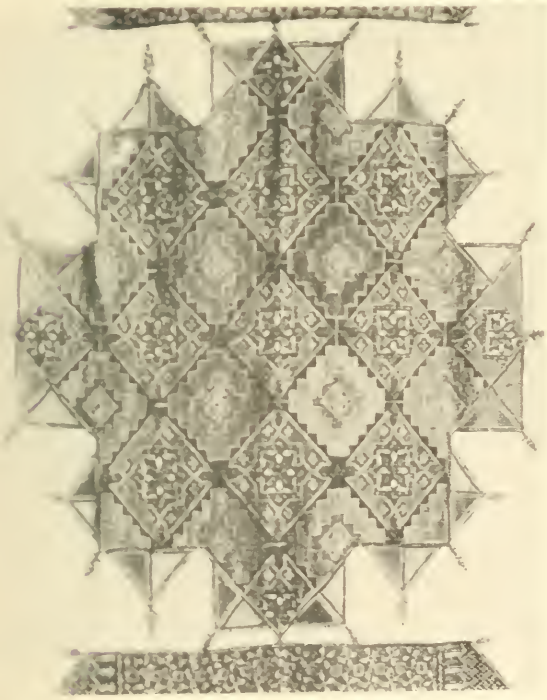
*Ceinture tissée de Fez. (fragments).* (XVIIIe et XIXe siècles.)

à notre vie, beaucoup d'objets indigènes peuvent être utilisés, tapis, rideaux, coffres, coussins, etc. C'est encore le travail local qui les fournira, et, de même que les corporations du bâtiment se soutiennent grâce à nous, de même nous aiderons les autres à vivre et les ferons prospérer.

Un danger cependant était menaçant : les Français, à faire travailler les indigènes, n'allaient-ils pas leur imposer leurs propres idées et ne détruiraient-ils pas peu à peu ce qui subsistait du goût des ouvriers ? En effet, quelques tentatives se produisirent et l'on essaya de chaises, de tables et de bibliothèques à l'arabe, mais l'erreur apparut vite, et tout de suite la bonne voie fut reconnue ; le devoir le plus pressant du service des Beaux-Arts consistait à maintenir intacte la tradition marocaine, en assurant aussi bien la pureté du goût des métiers que la perfection de la main-d'œuvre. A cet effet, les modèles les plus parfaits furent acquis des divers arts du pays et mis sous les yeux des ouvriers ; de vieux maîtres habiles, recherchés avec soin et installés à la medersa des Oudayas de Rabat, leur montrèrent les anciens procédés, et quand ces maîtres demeuraient introuvables, mais, alors seulement, des Français leur étaient substitués, assez au courant des choses marocaines et d'assez de doigté pour éviter de les indiscrètement diriger. De même que les inspecteurs chargés de la remise en état des medersas apprennent aux ouvriers du bâtiment à recopier exactement plâtres découpés et mosaïques du XIVe siècle et à se pénétrer de leur tradition, de même les maîtresses qui surveillent les ateliers où les femmes tissent des tapis ou brodent des serviettes, leur montrent à serrer les points et à reproduire purement les vieux dessins ; des spécialistes renouvellent avec eux les teintures végétales oubliées ; peu à peu tous ceux des métiers qui



*Panneau de plâtre sculpté.*
(Époque contemporaine.)



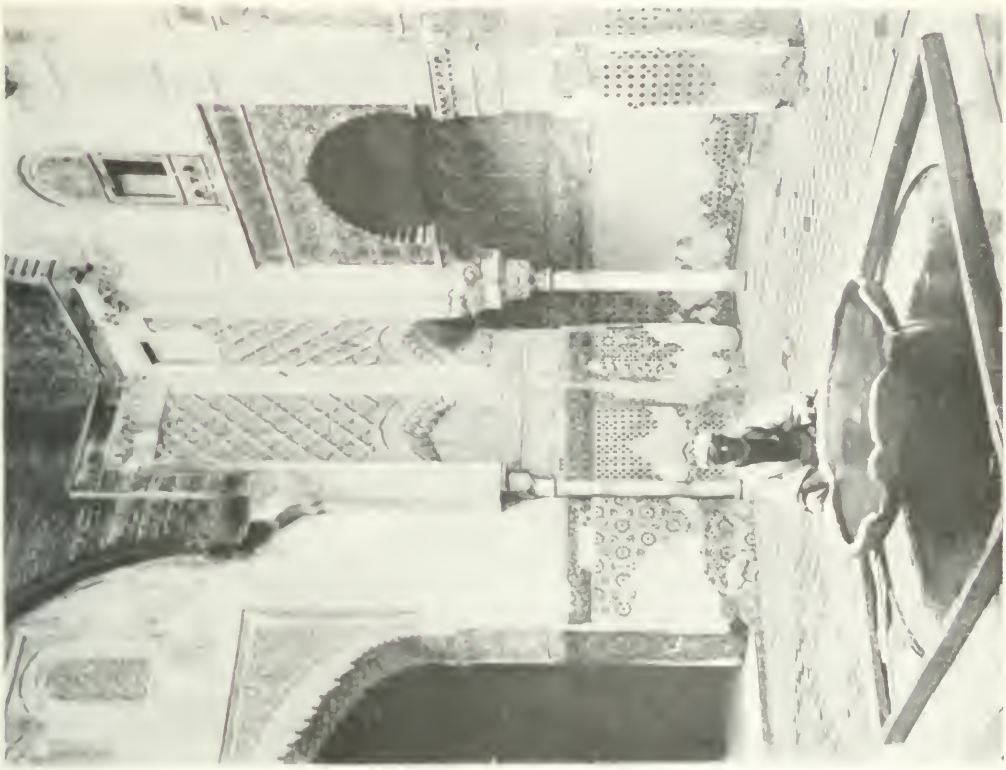
*Broderie, dite de l'Oujdamouch.* (Modèle du XIXe siècle.)

*Poire à poudre et poignard en cuivre et en argent.* (XIXe siècle.

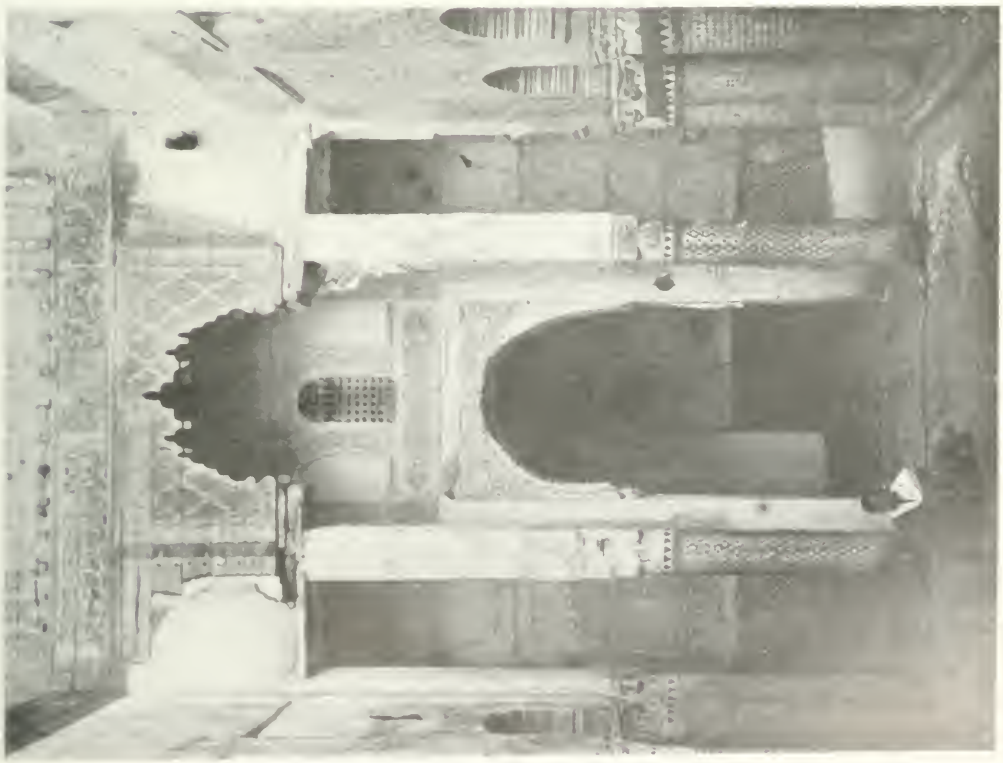
déclinaient seront rétablis et c'est ainsi que dès maintenant le service des Beaux-Arts peut, non sans fierté, exposer des vitrines de tissus de soie, de reliures, de broderies diverses et de bijoux, et que des tapis nous sont présentés, ainsi que des boiseries peintes, qui font honneur à ses méthodes de rééducation. Le système serait sans doute contestable en France, et nous ne proclamerons jamais trop haut que nous n'avons nul goût pour les répétitions des styles classiques ; il était le seul applicable au Maroc, où rien n'orientait les artisans vers une renaissance, ni ne permettait de la croire possible. Peut-être le deviendra-t-elle, si nous arrivons à remettre discrètement dans la bonne voie les métiers qui s'en écartaient.

Il en était heureusement qui n'avaient pas besoin de notre secours ; les nattes de Salé demeurent du meilleur dessin ; l'on continue à fabriquer des foulards de soie à carreaux et des passementeries dont la délicatesse de tons devrait bien servir de modèle à nos fabricants de France, et jamais sans doute la fantaisie des ouvriers du cuir n'a jeté de plus ingénieuses arabesques sur les babouches ou les sacoches brodées et sur les coussins « excisés ». Nul ne se serait avisé de rapprendre leur grammaire à ces habiles artisans, et les vitrines qui contiennent leurs ouvrages sont une joie pour les yeux. Quel qu'en soit pourtant l'agrément, la faveur du public va de préférence aux produits plus rudes des Berbères de la montagne, à ces

*Poire à poudre en cuivre cisele.* (XIXe siècle.



MEDERSA EL ATTARINE A FEZ



MEDERSA DE SALÉ

*Phot. du Service des Beaux-Arts du Protectorat.*

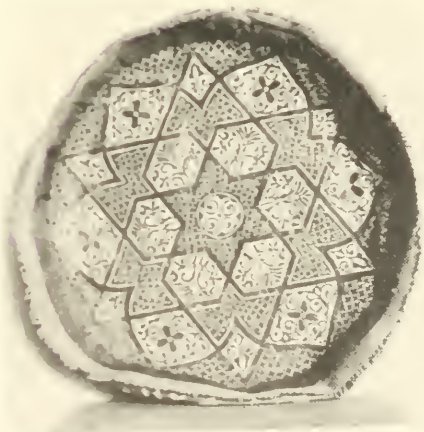
EXPOSITION D'ART MAROCAIN AU PAVILLON DE MARSAN

(Appartient à M. le général Lyautey.)

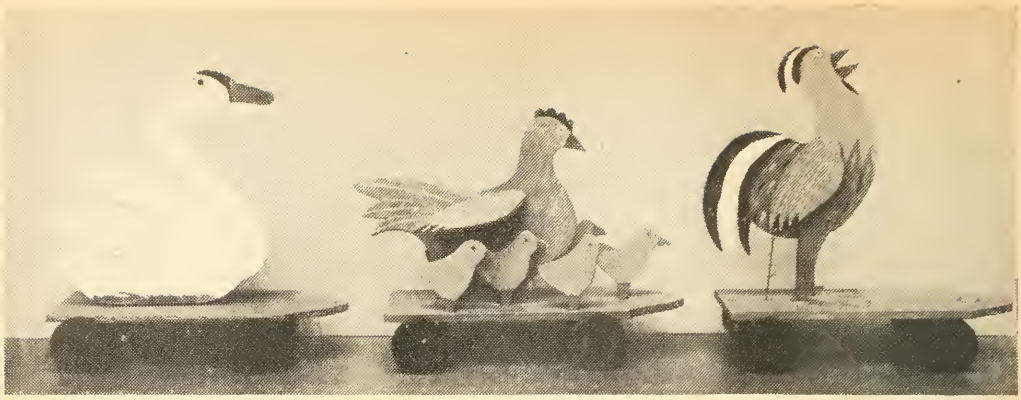
TAPIS AU POINT NOUÉ DE RABAT

arts ruraux, un peu sauvages encore, mais d'une si âcre franchise et d'une si robuste logique que d'incompréhensibles lois semblent rapprocher parfois des ouvrages de nos plus hardis novateurs. Leurs douars ne sont pas facilement accessibles et nous en connaissons assez mal les produits, mais, parmi les poteries, à côté d'assiettes dont le décor géométrique, tracé d'hier, rappelle invinciblement celui de l'antique céramique du Dipylon d'Athènes (VIe siècle), un plat se distingue entre tous, à larges bandes noires sur le fond crème de la terre, qui semble réaliser un idéal que nos modernes potiers français ont rarement atteint. Certains ouvrages en perles seraient avantageusement étudiés par les dames charitables qui en font trop souvent exécuter d'insignifiants dans leurs ateliers de mutilés. Quant aux tapis berbères, oserons-nous dire qu'il n'en existe peut-être pas au monde qui répondent plus parfaitement à l'idée qu'on doit logiquement se faire d'un tapis ? Certes les vieux persans sont magnifiques, mais quelle bizarre conception que de nous faire marcher sur des cavaliers, des bêtes sauvages, ou des anges perdus dans des arbres fleuris ! Ici le dessin est tout géométrique, formé de carrés ou de losanges ingénieusement groupés et reliés entre eux, et il constitue le plus raisonnable des décors à plat — le plus raisonnable et le plus pittoresque aussi, grâce à une délicate combinaison de couleurs à la fois ardentes et profondes.

Cette exposition révélera à beaucoup de Français un art nouveau. Nous avons assez dit sans doute quelles leçons nos artistes et nos industriels peuvent en tirer. Malheureusement l'art marocain est encore d'un accès un peu difficile ; quand cette exposition sera close, où aller lui demander conseil ? Nous voudrions qu'ensuite de l'exposition, une salle marocaine fût ouverte en permanence au Musée des Arts décoratifs ; on la constituerait aisément. Puis il faudrait que le Maroc ne craignît pas de tenir boutique à Paris ; une turquerie de pacotille envahit depuis quelques années nos rues les plus fréquentées ; que l'art marocain s'y établisse lui aussi, et il aura vite cause gagnée. Celui qui l'y installera aura bien mérité des gens de goût, et sûrement il fera en même temps une bonne affaire



[illegible] (Époque contemporaine.)



*Jouets articulés en bois découpé.* M. LUC

# L'ESPRIT D'INVENTION CHEZ LES EXPOSANTS DE LA FOIRE DE PARIS

On a souvent dit que la Foire de Paris répondait à une impérieuse nécessité. Nécessité de joindre en faisceau tout ce qui est, en la patrie blessée, force vive du commerce et de l'industrie. Ainsi une brillante revue de marchands vient d'être passée. L'effectif était nombreux, discipliné, et ne demandait qu'à remporter bientôt, lui aussi, des victoires.

Des victoires sur qui ? Sur l'armée des étrangers dont l'invasion, en pleine paix, nous fut si préjudiciable et dont le retour offensif, après la guerre, doit être évité. Toute la question revient à savoir si nos régiments de combat sont prêts à honorer leurs drapeaux.

Nos ennemis nous ont instruit de ce qu'est la guerre moderne. Nous avons vu tout ce que le *modernisme*, fût-il mis au service des causes criminelles, peut apporter de puissance à qui en fait sa loi première. Les engins modernes ont déconcerté, pour un temps, notre compréhension du corps à corps des peuples. En un prodigieux sursaut, nous avons réformé nos doctrines militaires et, servis par un génie d'adaptation sans égal, nous déferons un jour notre adversaire pour avoir mieux su que lui, d'abord, nous servir de ses moyens, et, ensuite, créé d'autres moyens — *modernes* — pour foudroyer ses aigles.

Ce qui, en ce XX^e siècle, est vrai au temps de guerre l'est au temps pacifique. *Si notre armée des métiers ne modernise pas son esprit, ses techniques, elle recommencera la guerre des marchés en état d'infériorité et elle sera écrasée.* Si, demain, les commerçants allemands ont des 420 pour lancer dans le monde leurs denrées, les nôtres devront avoir des 550 pour projeter nos produits plus loin et plus haut. Si nos industries d'art persévèrent dans leurs routines d'avant août 1914, elles verront, au lendemain des traités, s'ouvrir une ère de décadence que ne pourra éviter aucun dévouement isolé. De toute obligation, par raison, devoir et intérêt, il est nécessaire que tout le monde dans nos fabriques veuille être moderne et le soit.

Oui, la Foire de Paris répond à des besoins majeurs parmi lesquels, primant toute considération, celui de rompre avec l'esprit de copie, paresseux, aveugle, vaniteux, et satisfait du moindre effort. L'esprit de création originale doit devenir, doit redevenir une vertu française. Si nous ne le cultivons pas, nos rédites, quelque aimables qu'elles puissent être, seront submergées par les innovations des autres. Les clientèles mondiales ont, beaucoup plus qu'on ne le croit, pris goût aux œuvres de conception moderne. Il importe que nous fassions notre deuil de cette gloriole qui faisait du Louis XV ou du Louis XVI les termes suprêmes de la perfection. Cette désaffection de l'acheteur apparaît en tous ordres, et les statistiques d'exportation de l'art moderne allemand il y a encore trente-cinq mois, pouvaient en apporter la certitude aux plus incrédules amis des styles.

La question se précise donc, catégorique : *être moderne ou mourir.*

Dans quelle proportion ce dilemme s'est-il imposé aux exposants de la Foire de Paris : une proportion très minime. Plus de deux années et demie de communiqués n'ont pas appris à tous nos industriels que les « guerres de la paix » seront aussi décisives pour la destinée de la France que la guerre tout court. Cependant, en parcourant ces halls et ces stands, on discerne quelques tendances heureuses de maîtres d'ailleurs, inégaux, mais dont il serait injuste de faire fi. C'est un commencement ; ce n'est qu'un commencement. La recherche ne saute point aux yeux, alors qu'on devrait la rencontrer à chaque pas, puisqu'il est dit si chaleureusement, dans la grande presse, qu'il faut de toutes nos énergies préparer l'après-guerre. Il est vrai que si l'on demandait à la grande presse de signaler bénévolement ceux qui, ici, ont fait preuve d'initiative en concevant des objets modernes, elle se retrancherait derrière ses fructueux contrats de publicité. Il n'est cependant pas que de crier « en avant ! », il faut encore citer à l'ordre ceux qui se distinguent. C'est ce que nous avons voulu faire ici, considérant que mentionner un fabricant intelligent est actuellement plus utile que décerner un adjectif louangeur à un peintre du Salon.

***

Certaine affiche « Foire de Paris », que l'on put voir notamment dans les métropolitains, était une erreur. Typographie... lâchée, banalité du *Fluctuat nec mergitur*, coloris crus, rien ne l'avantageait. Ajoutons que les grands halls, du fait que leur structure formait fronton sur la façade, ont été clos de toiles peintes, avec colonnes ioniques, corniches à rinceaux, perles, guirlandes et faux joints de pierre !

Abordant l'ensemble par la gauche, entrons au hall n° 2, où voici la collection des *Artistes décorateurs, artisans et créateurs de modèles*. Modernes résolus, tous sont estimables, savent ce qu'ils veulent, et ce qu'ils veulent est ce qu'il faut vouloir. Ici, celui qui compose son modèle a décidé d'être son propre éditeur. Les commandes seront faites à lui-même, et exécutées dans son atelier. Par cette foire, il vient de prendre contact direct avec l'acheteur en gros et le commissionnaire. Donc possibilité de permettre désormais la grande circulation d'objets de bon goût, d'excellente facture, et propres à remplacer, près du public, de tous les publics, telles autres productions dont le goût était médiocre ou vil, dont souvent la technique était douteuse. Les

*Bonnet d'enfant.* MAISON PHILIPPE ET VIALLAR

commissionnaires ne voyaient autrefois que ces derniers produits. Maintenant tous invités par les décorateurs, ils ont comparé. Certains comprendront que ce n'est pas là exclusivement de l'art de riche, de l'art d'exception, et qu'il peut y avoir de gros chiffres d'affaires à traiter sur ce qu'ils considéraient, avant de les voir, comme des travaux de vitrine. Au fait, ont-ils vu ? Peu, car peu se sont attardés dans cette section. C'est une victoire lente à remporter. Ces acheteurs en gros n'ont pas très bien compris pour un début leur obligation morale, leur devoir matériel. Il faudra leur redire ce que l'on attend d'eux (1).

*L'Union provinciale des arts décoratifs*, organisatrice de ce groupement, fait du bon ouvrage pour la diffusion et la prospérité de l'art moderne français.

(1) Retenons le geste fraternel de la collectivité des artistes décorateurs, artisans et créateurs de modèles : ils ont invité à cette manifestation, sans frais, tous leurs camarades mobilisés.

Il n'y avait, à la Foire de Paris, rien de prévu pour une affirmation de ce genre C'est donc là une excellente initiative dont les vaillants promoteurs méritent des éloges sans réserves.

A la collectivité des artistes décorateurs, le vaillant combat est mené par les artisans : le courageux joaillier *Henri Dubret ; Bugnot, Coudyser, M^me^ Pangon*, aux si intéressantes recherches de batik, *Prouvé, Majorelle ; Rapin*, avec un meuble charmant, etc., etc.

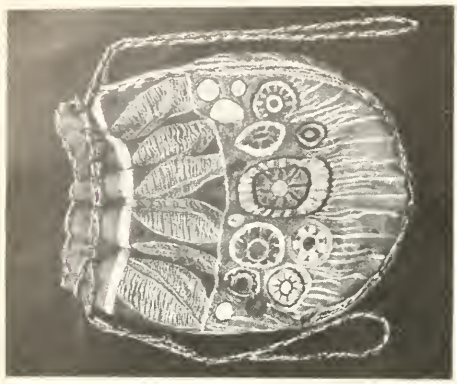
Adjacente, la collectivité des bijoutiers-joailliers-orfèvres a, certes, fait un effort de production. Mais où sont ses créations, hormis les fermoirs de sac édités par l'orfèvre *Henin* et d'inspiration *Coudyser* ? Et que font là des médailleurs artistes, alors que leur place de combat était marquée dans la compagnie de l'Union provinciale ? Le bénéfice n'est pas tout. Il eût mieux valu se faire tuer à l'Union que de monter en grade au stand mitoyen...

Le bronze d'art, au pavillon I, est en général de vieil esprit et affecte cette manière de tout repos qui prévient les éditeurs contre tout risque de maldonne. *Leblanc-Barbedienne* fait exception avec *le Baiser* de Rodin : on eût pu joindre *l'Eternel Printemps*, édité par la même maison. Mais, qualités de métier à part, quelle inertie dans le lustre, la lampe, la pendule, le candélabre, le cadre à portraits, l'appareil électrique, impitoyablement stylisés ! Un soleil entouré de rayons Louis XIV est au panneau d'honneur, chez *Contenot et Lelièvre :* horloge-calembour qui, avec l'heure, marque tout un état d'esprit à blâmer. Que les commerçants s'y habituent. Si la critique prend le parti de les servir, il convient qu'elle ait aussi le droit de leur signaler leurs fautes. Ce soleil, choisi entre mille objets, est une

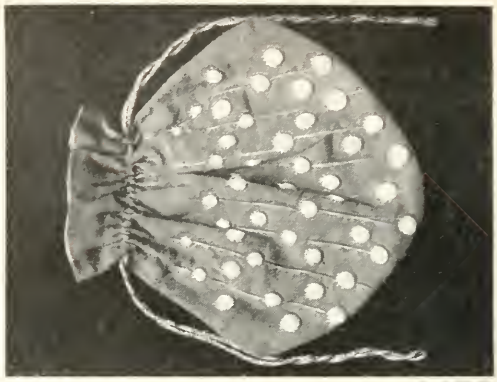
CAISSE DE PARIS

STAND PAR MALLET-STEVENS, ARCHITECTE, ET EXÉCUTÉ PAR *L'ATELIER FRANÇAIS*

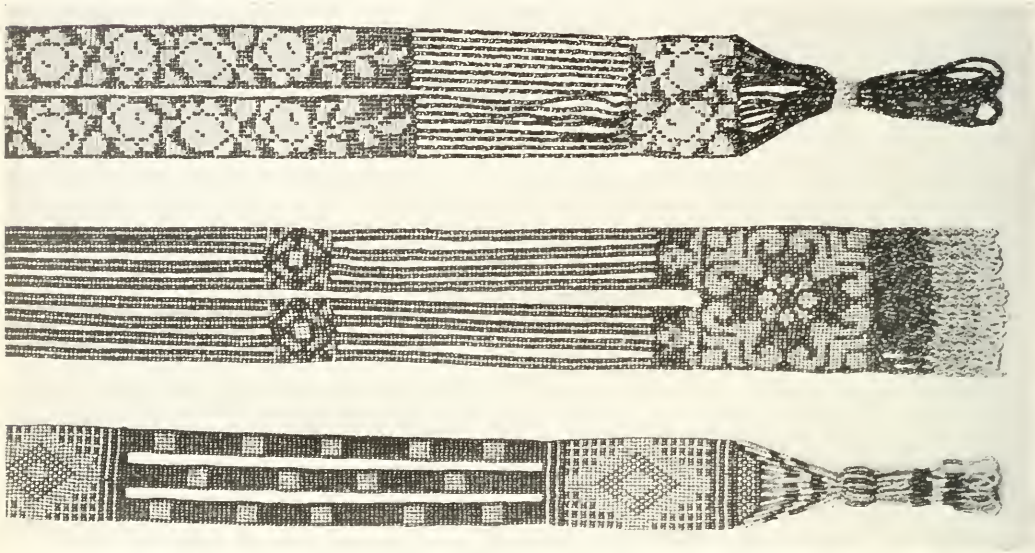
FOIRE DE PARIS



SAC BRODÉ
PAR Mme MARGUERITE CARRIÉ



SAC BRODÉ
PAR Mme MARGUERITE CARRIÉ



COLLIERS DE PERLES EXÉCUTÉS PAR
"LES BLESSÉS AU TRAVAIL"

VERRERIES DÉCORÉES PAR G. CHEVALIER, POUR LA MANUFACTURE
DE BACCARAT

VANNERIES ET BOITE EN ÉTAIN REPOUSSÉES, EXÉCUTÉ PAR
"LES BLESSÉS AU TRAVAIL"

faute : fût-il vingt fois acheté, il serait encore une faute : 1° contre le goût vrai de notre temps ; 2° contre les intérêts mêmes de qui gagne de l'argent en vendant cela et en négligeant de vendre autre chose.

La mode et le vêtement (Hall III) — objets de détail — ne sont pas sans permettre des recherches de modernisme. Pourtant la nature spéciale des objets ici présentés rend les découvertes quelque peu insaisissables. *Philippe et Viallar* au moins récompensent notre enquête par d'ingénieuses *robes d'enfants*, dont les dessins de laine sont originalement composés.

La mode a fait surgir une application nouvelle : le ruban peint. Que de choses charmantes il y aurait à réaliser si l'on appelait de bons artistes décorateurs !... Ce n'est pas le cas, pour les travaux exposés.

Rue de la Librairie, d'importantes trouvailles auraient pu être favorisées au chercheur de moderne. Par bonheur, nos éditeurs sont nombreux qui s'évertuent vers le beau livre et s'efforcent vers la rénovation de leur art. Convenons qu'ici peu de chose exprime ce mouvement national. *Berger-Levrault* montre quelques livres pour la jeunesse, illustrés par *Val-Rau*, *André Hellé*, *Henriette Damart*. La librairie *Larousse* a été bien inspirée en exposant les estampes de *Delaix* destinées aux écoles, diverses couvertures de livres, tels ouvrages de réconfortant aspect typographique et sa collection des contes héroïques de la douce France.

A la section de papeterie, le stand de la maison *Berges* est un exemple des plus nouveaux de l'attrait que prennent les productions de l'industriel quand ce dernier s'adjoint des collaborateurs artistes. Conçu par l'architecte *Mallet-Stevens*, exécuté par l'*Atelier français*, l'intérieur de ce stand est agencé avec goût : les parois en sont ingénieusement et sobrement décorées : la pancarte indicatrice même, composée par l'imprimerie *Draeger*, tout concourt à donner à l'ensemble un aspect de recherche séduisant et pratique que nous voudrions voir s'étendre aux installations futures des exposants.

*Bonnet d'enfant.* MAISON PHILIPPE ET VIALLAR

Sur un petit éventaire de décalcomanies exposées par la maison *Guérin*, un délicieux carnet de dessins enfantins signé *Magdeleine Franc-Nohain*.

Les petits fabricants et inventeurs français (Hall V) continuent à être des Français inventifs et ingénieux : leur goût, par contre, est fréquemment contestable. Ceux qui prétendent à la simplicité sont encore les plus heureux. Voyez les animaux en bois découpé de *M. Luc*. Ils peuvent amuser des enfants et ne sont pas chers à 24 francs la douzaine.

L'alimentation (Hall VII) et le mo-

dernisme ne sont pas incompatibles. Il y a la boîte, et surtout l'étiquette. Nous avons vu, en des expositions de l'étranger, que la présentation du produit, la capsule de la bouteille, l'enveloppe du paquet, n'ont pas rebuté les décorateurs. Nous savons la presque constante infériorité qui nous caractérise sur ces points. Puisque le commerçant et l'industriel font appel à des dessinateurs, ces enjolivures, hélas stylistiques, ces images criardes, tout ce décor, loin d'attirer la vue, l'offensent (1). *Le Biscuit Georges* donne un exemple, bien qu'incomplet, avec son *Gaulois* et ses *pavots*, de ce que l'on pourrait étudier.

Même objection pour la marque des vins, pour l'affiche, le prospectus, l'en-tête de lettre, l'enveloppe et la « carte de la maison ». L'État lui-même, et le premier, est coupable. La parure de ses boîtes de carton pour cigarettes est toute en rinceaux, écussons, tortillages, selon un motif passe-partout pour les gitanes, les boyards, les amazones, les jockeys ou le scaferlati.

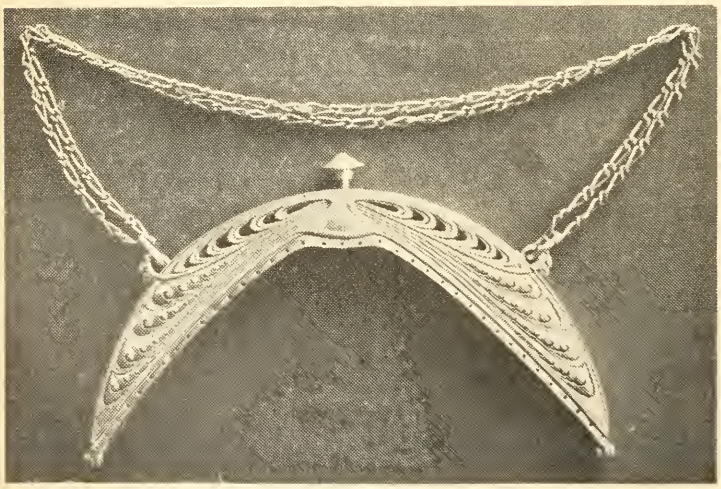
Les contributions indirectes ne sont pas artistes.

La boîte du chocolatier ? Par une inexplicable tradition, elle s'obstine à être XVIIIe siècle. Il lui faut des masques, des bergamasques, des Indifférents et des Finettes. Watteau n'est pourtant pas inséparable du cacao.

Félicitons les maisons *Chevalier* et *Fontaine* pour le sens décoratif avec lequel y sont présentées les conserves. Oui, cela aussi est du domaine de l'art, puisque l'ingéniosité et le goût donnent de l'attrait à la présentation ! Les bocaux « avantagent » les légumes à la faveur d'une fantaisie colorée et géométrique des plus amusantes, souvent des mieux combinées.

Réclamer des formes neuves pour la lampe et le réchaud de ménage, la cafetière des familles, paraîtra proposition excessive et songe de monomane. Nous savons cependant qu'il y a un pays au monde où l'on crée des cafetières, des réchauds et des lampes de forme... moderne, et que ces objets sont plus agréables à regarder, et ensuite plus pratiques à l'usage. Pourquoi s'en tenir à des formes consacrées... et laides ? De même, blâmons les fabricants de tels appareils de chauffage. Pourquoi ces portes, ces plateaux, ces cadres décorés (?) d'oves, de crosses fleuries, alors

(1) Signalons, une fois pour toutes, la laideur des diplômes que les commerçants-exposants suspendent dans leurs boxes. Anciens succès d'expositions attestés par ces témoignages gravés, dessinés, coloriés, tout alentour des signatures des présidents de section... Le diplôme d'exposition, le plus souvent, est si affreux qu'il dégoûterait de le recevoir. Nous avons vu, nés de la guerre, des diplômes non moins déplorables. Il y a encore là une réforme à accomplir.



*Fermoir en argent, par* COUDYSER. ORFÈVRERIE HÉNIN

*Formier en argent, par* CHEVYSER. ORFÈVRERIE HÉNIN

que l'idéal serait une surface nette d'où le plumeau puisse aisément enlever les poussières de charbon ? Nous avons noté un fourneau de cuisine orné de feuillages en relief !

Peu de nouveautés au mobilier en fer : voici néanmoins, rue de la Petite Métallurgie, la maison *Berl* avec une table de nuit, pieds cadre et ceinture de cuivre, panneaux de marbre : c'est propre d'un entretien facile et irréprochable. Nous questionnons le représentant de la maison *Bézault* : « Fabriquez-vous du mobilier moderne ? — Oui, mais nous ne l'avons pas exposé. La Foire de Paris s'adresse au gros et non aux particuliers. » C'était répondu de bonne foi. Mais les commerçants en gros s'adressent à ceux du détail qui s'adressent aux particuliers. Alors ? Quel est ce meuble moderne que l'on ne montre pas ? A-t-on pensé que le « gros » n'en aurait pas la vente dans le « détail » et que le « détail » lui-même ne ferait aucun effort pour l'offrir aux particuliers ? Ce n'est pas le moyen de le faire connaître et de lutter contre les mobiliers nouveaux qui nous viendront de l'étranger, que peut-être le « particulier » goûtera beaucoup plus qu'on ne pense.

Affligeons-nous devant le pot-à-eau, la cuvette et le bloc tout peinturlurés de fleurs — et quelles fleurs ! — sans préjudice de formes irrationnelles... et entrons dans la Mécanique (pavillon IX). Que vient faire un artiste ici ? Mais... prendre une leçon de logique. Tous ces outils et appareils, d'aspect rébarbatif, sont, d'abord, des raisonnements avant de servir à quelque chose. La matière y est strictement conformée, mesurée pour le besoin. Cette science, c'est de l'art. Plût au destin que nos décorateurs s'en souvinssent ! Conformément à une loi essentielle, une beauté véritable naît de la juste adaptation du métal à sa destination : voyez au Pavillon IX les robinets spéciaux pour les soutirages de vins, huiles et vinaigres, les robinets de bronze à garde-fuite de la maison *Dépagne*. L'ouvrier qui les a inventés était un artisan-artiste.

Après le pavillon du gouvernement général de l'Afrique équatoriale française où *Nowak* souligne les précieuses ressources des bois du Gabon par des meubles intéressants, après le pavillon XII (électricité) où l'appareil téléphonique aurait pu inspirer des formes plus nouvelles, c'est l'ensemble des dentelles mécaniques de la maison *Droussant et Croy*, et, entre autres, une *robe brochée mauve aux armes belges*, avec un charmant et libre motif de roses. Cet ouvrage, très moderne d'esprit, est de

1910. La date a son importance : elle prouve, dans cette usine, un effort de modernisme qui n'est pas d'hier et qui, du reste, se traduit par un énorme volume d'échantillons. Il est fâcheux que la même maison croie devoir, pour répondre, me dit-on, à un goût anglais, fabriquer, en couleurs hurlantes, et avec des thèmes ornementaux très vulgaires, du métier à fil continu pour décorer des couvre-théières, sachets de mouchoirs, fantaisies, souvenirs, chemises à empiècements, broderies, cartes de Christmas. Si vraiment quelques Anglais ont ce goût-là, il serait honorable pour l'industrie française de les en guérir.

Au Hall X (industries diverses), nous rencontrons plusieurs cartes d'échantillons de ces petites étiquettes et vignettes ornées que, dans le commerce, on colle sur les objets vendus, pour désigner la maison d'origine (ainsi que font, par exemple, les grands fleuristes sur le papier d'enveloppe des bouquets). Il y aurait là, à plat ou en relief, une intéressante étude pour un décorateur; mais ce ne sont que feuilles de trèfles, fausses médailles, philactères, fleurettes, imitations cachet de cire (1).

La cire, nous la retrouvons en bâtons au pavillon VIII. Une jeune vendeuse, — maison *Marcel Perrier* — nous montre un bâtonnet à l'extrémité duquel est fixé un anneau. Cet anneau peut servir à suspendre la cire : cela peut être utile. Mais la demoiselle de dire : « Non, c'est simplement une fantaisie. » Cette aimable personne n'a pas, dans son métier, d'éducation rationnelle. En fabriquant un objet avec une intention pratique et neuve, ses patrons ne l'ont pas mise dans la confidence. On pensera que voilà un petit détail : cependant il contient toute la question du « bon vendeur ».

L'œuvre des *Blessés au travail*, 24, boulevard des Capucines, expose des objets de perle acier et verre, où — on l'a dit bien des fois — des soldats sans préparation artistique inventent souvent des modèles d'une originalité remarquable.

A quelques pas, une brodeuse, *Mme Marguerite Carrié*, présente de charmants travaux, d'esprit moderne. Parlant de ses dentelles à la main, elle nous dit : « Je ne copie jamais; voilà des roses que j'ai vues dans un jardin. » En une phrase, cette dame enferme l'acte de foi du modernisme : elle est loin de s'en douter.

Une mention pour « *le bronze et bijou d'art* » (Hall VI) et ses coupe-papier où l'on a voulu s'affranchir du style. Il s'agit d'un objet de 9 francs. Aujourd'hui la bonne intention est certaine; la réalisation sera meilleure après la guerre : utile réaction contre l'Autriche et ses produits similaires.

La maison *Boulogne* modernise intelligemment l'ornement de chapeau en perles. « Sur un modèle que je verrai, je ferai autre chose, mais pas le même », déclare la fabricante. — *La Chambre syndicale des Maîtres verriers de France :* on reste déçu; verres à fleurs gravées, émaillées et en relief, à prismes et têtes de diamant, à paysages (!), rappels des tulipes colorées chères aux Allemands buveurs de Rudesheim. *Baccarat* sauve l'honneur du stand. *Georges Chevalier* a composé pour cette firme et décoré de sa main des fioles, vases, carafes, cendriers, coupes, raviers, etc., objets délicieux d'élégance et de grâce, rehaussés de petits bouquets bleus et blancs, de points blancs cerclés de noir, stylisés avec infiniment de goût. Et ce n'est pas

(1) La maison *J. Bossu* expose, dans les industries diverses, des guirlandes de papier évoquant le chêne, le lierre et la vigne avec une réelle ingéniosité d'arrangement et de couleur.

*Dénommées par Mme [illegible]* [illegible]

du bibelot *cher*, c'est pour tout le monde.

A côté le successeur d'*Ulysse*, à Blas, fait de l'hispano-persan, les *porcelaines artistiques de Paris* ne s'inspirent que du passé; l'abuse de vagues essais avec des bonbonnières encore trop asservies à l'imitation. *Mme Desbordes-Naudot* commet la même faute qu'elle exécrait avec un peu d'audace en donnant libre champ à son goût. Les poteries d'art *D. Bosch* : tendance marquée à l'affranchissement, il faudrait là un dessinateur plus original, la matière est belle et permet des trouvailles. Les émaux et peintures à froid de *Quenvil* (verrerie) : c'est une maison qui a sept mois, le patron est élève des Arts décoratifs, jeune, chercheur : ses formes curieuses, coloris un peu vifs, mais il faut retenir ce nom. Ses peintures sur verre, notamment, dénoncent une bonne recrue. Les meubles de moelle de rotin *Gueslin et Kuès (le Home moderne)* : cette fabrication était essentiellement autrichienne et allemande avant la guerre. Le public fait le meilleur accueil à ces meubles aujourd'hui bien français, réalisés par nos blessés. On n'a pas dit : « C'est boche. » On a compris l'utilité, la solidité, l'agrément de ces tables. Il y a progrès.

De la maison *Ferron* remarqué des modèles de vanneries adroitement agencés pour des voitures et des berceaux de poupées. *Christofle* : rien de moderne. *Racinet* : quelques couverts argenterie à feuillages modernisés : pas plus qu'une recherche hésitante. Les travaux des

*Brouette pour enfants.* LES BLESSÉS AU TRAVAIL. 24, BOUL. DES CAPUCINES

écoles de la Ville de Paris : *Bernard-Palissy, Boulle, Diderot, Dorian,* les écoles professionnelles de jeunes filles : on ne peut fonder une appréciation sur le peu qu'on en présente. *Estienne* se tient bien. Le reste, on sait tout le mal qu'on en a dit et tout le bien qu'on en peut penser. Ce serait dépasser les limites de cette étude, et ce serait d'ailleurs injuste, que d'engager une critique sur un minimum de données.

Observation finale et importante. En visitant ces stands, nous avons entendu vingt fois cette réflexion : « Oui, mais ce n'est pas moderne ! » Hasard fortuit ? Nous ne le croyons pas. Sans prétendre que la foule se soit prise d'un bel amour pour le modernisme, admettons qu'elle y vienne doucement. Si cette révélation peut être utile aux commerçants et industriels, nous en serons fort aise. Et nous nous proposons bien de vérifier, à la prochaine Foire de Paris, s'ils en ont tenu compte

PASCAL FORTHUNY.

# IDÉES ET OPINIONS

## ARCHITECTURE NOUVELLE

L'AVENIR moral du pays dépend, en grande partie, de l'éclat de ses arts.

L'avenir économique du pays dépend, en grande partie, de la supériorité de la production de ses industries d'art (arts appliqués, arts décoratifs).

Les divers métiers d'art, actuellement appelés arts décoratifs ou arts appliqués, ne peuvent être que les différentes branches d'un tronc commun d'où seulement elles peuvent puiser la sève vivifiante, l'*architecture*.

Les branches ne peuvent vivre d'une vie durable qu'autant que le tronc qui les alimente est sain et vigoureux.

L'architecture d'hier n'était faite que de survivances du passé, copies ou interprétations de formes, applications et même, dans une certaine mesure, adaptation des principes *particuliers* des arts antérieurs ; elle n'avait pas de vie propre suivant une évolution normale.

Les besoins matériels et moraux résultant de la compréhension générale de la vie, dans un lieu et dans un temps déterminés, constituent l'un des deux facteurs d'où naît une architecture.

Le second de ces facteurs est représenté par un *système de structure* particulier permettant de résoudre les programmes posés par les besoins en respectant les principes essentiels et permanents de l'art de construire : économie raisonnée de la matière, homogénéité de la matière et indépendance des matériaux adjuvants, signification rationnelle des forme.

Les besoins évoluent sans cesse mais sont sujets à des stagnations relatives ou à des variations brusques et imprévisibles du fait de découvertes scientifiques ou d'événements politiques.

Le système de structure évolue, dans une direction maintenue par les principes essentiels et permanents de l'art, en même temps que par le principe général constitutif du système lui-même, en un développement logique et constant des procédés coordonnés qui le constituent et par celui des combinaisons qui en résultent.

Les besoins sont le facteur constant puisque, bien que sans cesse modifiés, ils subsistent toujours.

Le système de structure est le facteur évolutif et vivant déterminant la naissance, les progrès et la décadence d'une architecture qui ne peut naître et mourir qu'avec lui.

Une architecture nouvelle n'est possible qu'autant qu'il existe un système de structure nouveau.

Si nous possédons un système de structure nouveau, nous en pouvons attendre une architecture nouvelle, saine et forte, susceptible d'alimenter les divers métiers d'art.

Sinon... Non !

P. VORIN.

*Portrait de Gustave Coquiot.* *Peinture par Eugène Carrière.*

# LES NOUVELLES TAPISSERIES DES GOBELINS

*par Georges LECOMTE*

Il y a quelque vingt-cinq ans un écrivain d'art qui, d'une manière plus générale, — romancier, conteur, auteur dramatique, journaliste, — est un excellent écrivain français ardemment patriote, avec un grand amour de la Liberté, de la Justice, du possible travail, et animé des préoccupations sociales les plus généreuses, faisait campagne dans les journaux pour l'éducation artistique du peuple, lançait l'idée du *Musée du Soir* ouvert dans un quartier ouvrier pour l'enseignement et la distraction des travailleurs.

Sous une émouvante couverture dessinée par Eugène Carrière, aussi attaché que lui-même à cette conception, il résumait dans une brochure à deux sous, afin d'en faciliter la diffusion dans le peuple, les principaux arguments pour que la Beauté fût mise commodément à la portée du peuple dans les faubourgs où il travaille et aux heures où il est libre d'en profiter.

Précisant par une filiale dédicace à la mémoire de Michelet le sens de son effort, cet écrivain plaçait pieusement la réalisation de cette idée sous l'égide du noble et fraternel auteur du *Peuple*. Et, en effet, avec quel enthousiasme le

grand historien, si préoccupé de l'éducation populaire, eût accueilli un tel projet!

Depuis cette campagne qui eut beaucoup de retentissement et provoqua certains essais — hélas! impuissants — de réalisation, un quart de siècle s'est écoulé. L'écrivain qui la fit, M. Gustave Geffroy, président de l'Académie Goncourt, est devenu, tout en poursuivant chaque jour sa belle œuvre de romancier et de journaliste, Administrateur général de la Manufacture des Gobelins, où, sans forfanterie et sans exclusivisme, il s'efforce de mettre en pratique les idées que, en art, il a toujours défendues.

Et voici que, ces semaines dernières, dans ce quartier populaire des Gobelins, en ouvrant au public les portes de la Manufacture pour lui permettre de juger les plus récents travaux qui y furent exécutés, il a eu la joie de voir se réaliser d'une certaine façon, tout simplement, sans publicité tapageuse, sa chère vieille idée du *Musée du Soir*.

Par une vaste porte s'ouvrant de plain-pied sur l'avenue des Gobelins, tous les jours et à toute heure grouillante de foule, n'importe quel passant pouvait, sans carte, sans tourniquet, sans formalité d'aucune sorte, entrer pour réfléchir devant les tapisseries vénérables et toujours fraîches qui, pendant des siècles, ornèrent palais et cathédrales, pour regarder les tapisseries modernes qui, inspirées par l'esprit de notre temps, ont été exécutées selon les parfaites traditions d'autrefois dont notre grande Manufacture est le conservatoire.

Spectacle impressionnant que, le dimanche surtout, celui de cette cohue populaire, sans cesse renouvelée, s'engouffrant en toute liberté sous le porche comme elle se serait déversée dans une autre rue ou sur une place publique, — femmes en cheveux entourées d'une marmaille attentive, ouvriers en cotte bleue, — venant regarder, essayer de comprendre, s'offrir le luxe et la joie d'un peu de véritable beauté!

Tout en prenant plaisir à cette vision, on ne pouvait se défendre de regretter qu'une telle exposition ne fût que passagère et restreinte, que les autres quartiers populeux n'en eussent pas, avec d'autres objets d'art, le vivifiant attrait, et aussi que des conférenciers bénévoles ne fussent pas là en permanence pour expliquer aux fournées de visiteurs, en un langage simple et clair, la technique de la tapisserie, son passé, ses grandes époques.

L'attention des gens, leur bonne volonté pour se rendre compte de ces merveilles dont la fabrication et les mérites un peu secrets leur échappent, la gravité divinatrice des regards qui scrutent, des fronts que l'effort de réflexion plisse, fortifiaient notre désir de voir davantage le peuple des faubourgs en contact avec la Beauté, chez lui, sur le chemin de l'usine, de l'atelier, du magasin, du bureau.

Aujourd'hui, hélas! les seuls plaisirs qui soient de plain-pied avec la rue, qui obsèdent la foule le long de son trajet quotidien, sont l'assommoir et le cinéma avec la dangereuse hantise de certains films démoralisateurs qui développent le goût du sang et l'ingéniosité du crime!

Mais, en attendant mieux, l'administrateur des Gobelins, le généreux et parfait écrivain qu'est M. Gustave Geffroy, si soucieux d'améliorer par l'éducation l'avenir du peuple et de le rendre plus digne de la Liberté, dut, certains soirs de cette exposition dans ce Musée de la Manufacture des Gobelins qu'il a voulu en

JULES CHERET. *Les Saisons (l'Hiver).*

communication directe avec la rue et la foule, se coucher bien heureux en se disant que, selon ses moyens et pour quelques jours, il avait tant soit peu réalisé l'un des beaux rêves de sa jeunesse.

S'il n'a pu faire bâtir le Musée du Soir et y recevoir les travailleurs au sortir de l'atelier, du moins a-t-il eu la satisfaction de leur ouvrir momentanément un trésor d'art dans le quartier même où ils gagnent leur vie et la vivent.

Pour ma part, j'en ai, certain dimanche, reçu une émotion que je n'oublierai jamais. Et, à cette époque où plus que jamais il faut ne penser au peuple qu'avec une générosité fraternelle, c'est une indication pour plus tard que l'on doit retenir.

Que montrait M Gustave Geffroy à cette foule pour laquelle ce Palais, tout nouvellement construit, du Musée des Gobelins était en quelque sorte devenu, grâce à l'accueil le plus libéral, comme un élargissement de la grande voie populaire des Gobelins ?

Des tapisseries magnifiques de France et des Flandres, du XIVe et du XVe siècle, qui ornaient les cathédrales de Reims, de Beauvais, de la Chaise-Dieu ou qui sont l'une des parures de notre Musée de Cluny, administré avec tant de passion par le poète Edmond Haraucourt, gardien émerveillé de ces antiques images toujours si fraîches et si radieuses.

Celles de la cathédrale de Reims, offensées par le bombardement sacrilège des barbares destructeurs de beauté, viennent d'être pieusement soignées et réparées par les bons artistes de la Manufacture des Gobelins. Leurs blessures sont aujourd'hui cicatrisées. Et les voilà, pour de nouveaux siècles, prêtes à enchanter le regard et les imaginations des hommes. Les autres, celles de Beauvais, de la Chaise-Dieu et du Musée de Cluny, après avoir été pour tant de générations une douce joie et un prétexte à rêveries sereines, avaient eu besoin de retrouver un rajeunissement de leurs charmes auprès des subtils et scrupuleux ouvriers de la Manufacture, aussi adroits et consciencieux que les tapissiers des temps anciens qui les exécutèrent, Elles sont si bien reconstituées que leurs déchirures n'apparaissent plus. Il en est de même pour ces tapisseries pimpantes, harmonieuses et d'un pittoresque si calme, réalisées au XVIIe siècle, d'après Téniers, par les vieux artisans de la Manufacture des Gobelins et réparées avec tant de goût par leurs successeurs d'aujourd'hui, et pour les majestueuses portières, aux armes de France, d'une architecture si noble, d'une si fraîche somptuosité qui décoraient jadis les palais des princes.

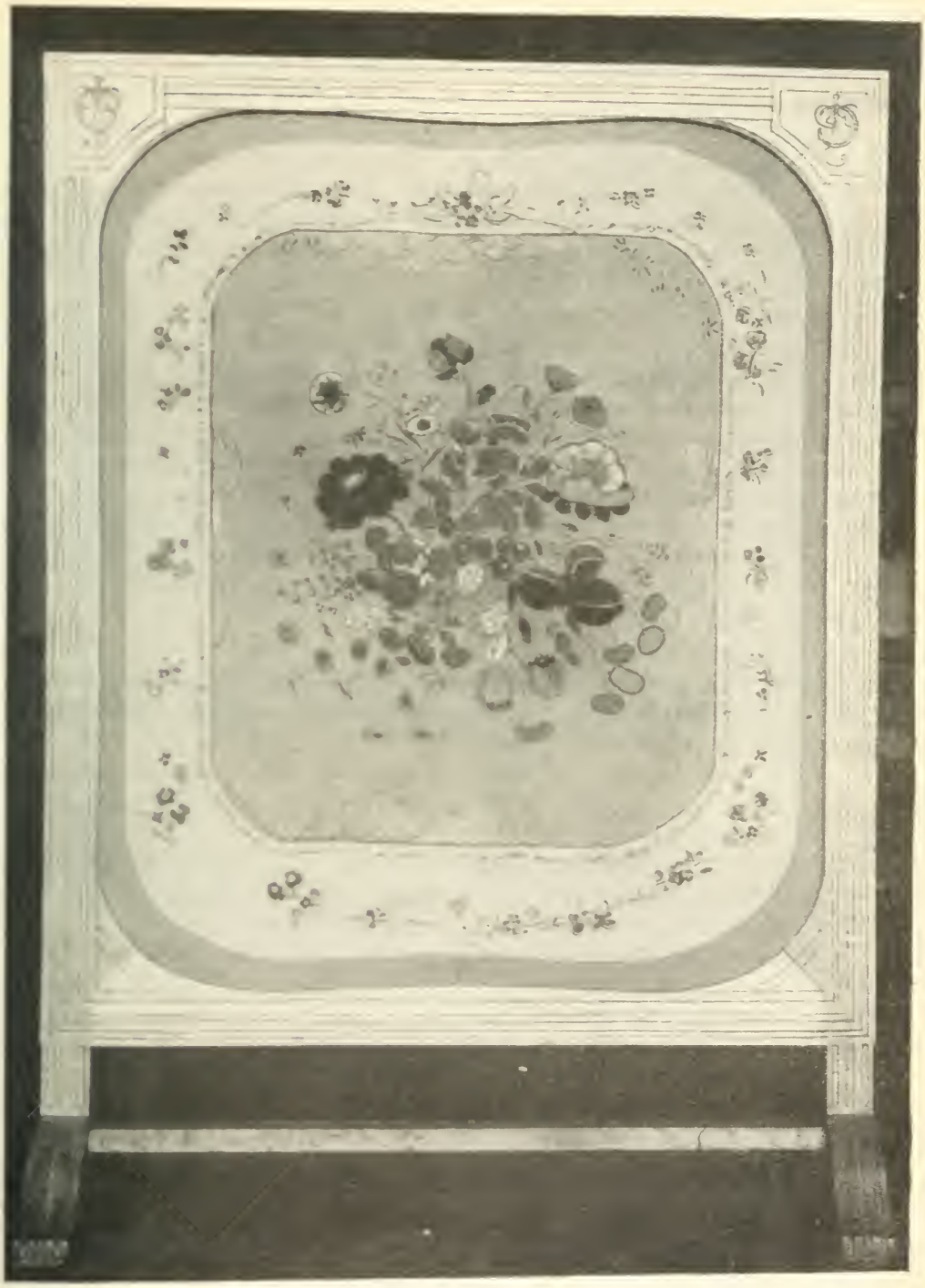
Pour apprécier le patient et délicat travail de nos incomparables tapissiers des Gobelins, continuateurs d'une grande tradition, certes point n'était besoin de cette exposition si intéressante et si agréable. Ils ont depuis longtemps fait leurs preuves. Mais elle a été fort utile pour faire comprendre à la foule et pour rappeler à tout le monde les qualités particulières, les conditions indispensables d'un beau travail de tapisserie. Chaque art a ses règles et ses lois. La beauté d'une composition tissée n'est pas la même que celle d'une peinture. Il y faut plus encore une architecture noblement et sobrement décorative, un parti pris d'expressives synthèses, une grande simplicité de lignes et de couleurs — ce qui n'exclut d'ailleurs pas la richesse

MANUFACTURE DES GOBELINS

LE RALLIEMENT — LA BRETAGNE

MANUFACTURE DES GOBELINS

JEAN VEBER. — LE PETIT FOUCET.



ODILON REDON — *Écran*

et la variété — et une franchise de palette qui assure aux tapisseries un éclat séculaire.

Telle est bien l'admirable leçon que nous donnent, dans leur fraîche et rude naïveté ou dans leur splendeur si majestueuse, dans leurs interprétations si nobles et si décoratives de la nature, les tapisseries dont le peuple de Paris a eu pendant quelques semaines son existence embellie.

Mais il était nécessaire de lui expliquer aussi qu'un pays, pas plus qu'un homme, ne doit s'immobiliser dans une forme d'art, si brillante qu'en soit la perfection, dans les créations, si heureuses qu'elles aient pu être, d'une époque. Les idées et les sentiments d'un peuple, résultant des idées et des sentiments des individus qui le composent, évoluent sans cesse. Ses manières de s'exprimer se modifient nécessairement aussi. Le simple bon sens nous indique donc qu'il ne peut ni ne doit parler absolument le même langage ni pratiquer le même art que le langage et l'art dont il se servait deux ou trois siècles plus tôt. Les recommenceurs, si savants soient-ils, qui, en 1917, écrivent dans le style du XVII^e ou du XVIII^e siècle, les artistes qui peignent, sculptent ou décorent dans le goût d'autrefois, ne sont que des virtuoses du pastiche et du rabâchage. Et ceux de nos contemporains qui n'éprouvent de joie artistique que devant les formes reproduites du passé, dont leurs yeux et leur mémoire ont l'habitude, font ainsi l'aveu de leur inertie intellectuelle. Pour l'avenir littéraire, artistique, industriel de leur pays, rien de plus pernicieux que leur influence.

Il faut parler la langue et pratiquer l'art de son temps. Il faut exprimer les idées et les sentiments de son temps. Il faut se créer une forme en harmonie avec lui. Mais il faut aussi s'adapter aux règles, aux conditions indispensables de l'art par lequel on veut traduire son émotion.

Ecrivain d'art en même temps que romancier et journaliste, M. Gustave Geffroy a, durant plus de trente années, défendu les artistes originaux qui, connaissant et interprétant bien les leçons du passé, s'ingénient à faire œuvre moderne au lieu de répéter froidement et servilement les formes d'autrefois. Littérateur d'esprit libre et de vive sensibilité, qui cherche à faire vivre l'humanité de son époque en une langue de notre époque, il a soutenu les peintres, les sculpteurs, les graveurs, les chercheurs de l'art industriel, poursuivant un effort parallèle au sien.

Devenu Administrateur de la Manufacture des Gobelins, il se rappela ceux de ces artistes inventifs auxquels il était arrivé de faire œuvre de décorateurs ou qui avaient en puissance ce don de la décoration, et, sans exclure quelque personne ou quelque école que ce soit, sans se départir de l'impartialité qui est une des vertus de ce juste, il eut le désir de voir s'utiliser pour les Gobelins certains talents qui lui paraissaient pouvoir donner des cartons de tapisseries harmonieuses et d'une ordonnance nouvelle, caractéristiques de notre temps.

A l'admirable peintre de fleurs qu'est Claude Monet il demanda paravents et panneaux. De Jules Chéret qui, par ses affiches, mit tant de joie preste et gracieuse aux murs de nos cités, il obtint tapisseries et meubles. Odilon Redon, poète délicat

de la couleur, prestigieux assemblieur de bouquets, lui composa des fauteuils de la somptuosité la plus fine. Cela, en même temps que M. Cormon, dont l'inspiration et les tendances ne sont certes pas les mêmes, voyait exécuter avec un soin égal ses cartons plus traditionnels, que M. Gorguet et maints autres peintres des mêmes parages trouvaient aux Gobelins de parfaits exécutants pour leurs travaux, et que M. Jean Veber y apportait ses contes de fée d'une fraîche et poétique naïveté.

Puis M. Gustave Geffroy, très sensible au caractère et au charme de la vie provinciale, à la vie particulière des régions de la France — cela en raison même de son attachement aux *Pays d'Oaza* dont il est le fils et qu'il a évoqués en de beaux livres — eut l'idée d'une série de grandes tapisseries en l'honneur des diverses provinces françaises. Idée heureuse qui nous promet un ensemble du plus haut intérêt si l'évocation de chaque province peut être confiée, ainsi que M. Geffroy l'a conçu et le désire, à l'artiste, original et décorateur, vraiment désigné pour exprimer, dans le sentiment d'aujourd'hui, le caractère, l'âme, l'éternelle beauté de chacune de ces provinces.

Le savant et vigoureux peintre Anquetin, qui n'ignore rien du passé et ne nous en laisse pas douter même lorsqu'il regarde le présent, a composé un hymne à la Bourgogne féconde, ardente et joyeuse, dont l'éclat est en train de se réaliser chaque jour un peu plus sur les métiers.

Et voici que, précisément à cette exposition récente, qui inspire notre article, on nous montre le vaste, frais et chatoyant triptyque en tapisserie qui vient d'être exécuté par les artisans de la Manufacture d'après le carton de J.-F. Raffaëlli à la gloire de la Bretagne.

Ce peintre de génie est l'un des maîtres les plus originaux et les plus justement célèbres de l'art français contemporain. Dans une forme expressive, nuancée et fine, qui lui appartient en propre, où ne se retrouve aucun souvenir d'hier ni d'aujourd'hui, d'aucune école française ou étrangère, ancienne ou contemporaine, il a représenté de la manière la plus vivante, dans tout leur caractère, les mœurs, les métiers, les attitudes, les gestes, les occupations des petites gens, modestes bourgeois de la banlieue, des ouvriers, des paysans surburbains. Sous des ciels d'une transparence et d'une finesse adorables il a rendu le pittoresque sévère des fortifications parisiennes comme personne ne l'avait senti auparavant.

Evocateur des foules, des paysages et des élégances d'Angleterre, il fut plus tard amené par le charme même de telles études, à peindre les scènes de la vie sportive et élégante de chez nous. Quittant les « fortifs » et la banlieue pour étudier les divers quartiers de Paris, il y apporta le même souci de la vérité et du caractère.

Ses jolis ciels, délicats et subtils, par lesquels il traduit si légèrement la grâce changeante des atmosphères où nous vivons, rayonnèrent désormais sur Notre-Dame, les quais de la Seine, nos palais, les squares et les rues des plus charmants coins de Paris.

Naturellement, fidèle à ses constantes recherches du caractère, il choisit les

aspects les plus particuliers de la grande Cité pour les rendre dans toute leur signification. C'est ainsi que — tenons-nous-en à ce seul exemple — son tableau des Invalides, l'une des plus belles toiles du Musée de la Ville de Paris, au Petit Palais, chef-d'œuvre de vérité, de vie, de fluidité, évoque dans un rayonnement de lumière glorieuse la majesté du monumental hôtel, et précise en outre l'atmosphère de l'Esplanade en la peuplant des silhouettes familières qui en constituaient naguère la physionomie assez spéciale : mutilés en longue houppelande gros bleu, soldats avec les taches rouges des anciens uniformes, employés de ministères à l'allure effacée.

Par les mérites d'une toile si bien ordonnée, par l'intelligence du choix des personnages représentés, par l'architecture sobre et le bel équilibre d'un tel tableau, par l'heureuse volonté de simplification qu'il atteste, M. J.-F. Raffaëlli avait une fois de plus donné la preuve que son art de vie et d'analyse pouvait, sans rien perdre de ses précieuses qualités, résumer en une composition du charme le plus harmonieux les traits essentiels et permanents d'une ville, d'une région, d'une scène historique. Déjà toutes les ressources, actuelles et en puissance, de ce talent si personnel étaient inscrites dans la vivante décoration pour l'Hôtel de Ville de Paris — une de ses parures qui lui font le plus honneur — et dans le grand tableau du Musée Victor-Hugo, à la place des Vosges, par lequel Raffaëlli a magnifiquement évoqué l'apothéose du poète le jour de ses quatre-vingts ans, où, entouré de son petit-fils et de sa petite-fille, du haut de son balcon, le grand lyrique de la foule et de la mer, qui avait si longtemps écouté dans la solitude les tempêtes de l'Océan et de l'humanité, recevait l'acclamation ininterrompue du peuple parisien qui, tout un jour, défila devant sa gloire d'ancêtre légendaire et immortel.

D'autre part, recourant avec hardiesse à tous les modes de réalisation pour traduire sa pensée, tour à tour écrivain, musicien, sculpteur et graveur, inventant des techniques et même de nouveaux moyens matériels pour mieux rendre ses émotions d'artiste, J.-F. Raffaëlli avait, à certaines époques de sa vie, exécuté des ferronneries décoratives où se retrouvaient toutes les caractéristiques de son art. Heureux efforts, œuvres intéressantes qui montraient l'intelligente diversité de ce talent et la facilité avec laquelle il pouvait s'adapter aux règles et aux nécessités de n'importe quel moyen d'expression.

C'est donc avec les meilleures raisons que, connaissant toutes les ressources si variées du talent de Raffaëlli, son extraordinaire souplesse, ses dons de construction simple, harmonieuse, expressive, et sachant en outre combien ce peintre avait étudié la Bretagne où il a vécu tant d'années, M. Gustave Geffroy estima qu'il pouvait excellemment évoquer, en un de ces résumés synthétiques que l'art de la tapisserie comporte, la vie, le caractère, les ciels, les mœurs, l'âme de la Bretagne.

Et cette vaste tapisserie, exécutée en pleine guerre par les artisans des Gobelins, est une de celles que la foule était invitée à voir.

Divisée en trois parties, qui concourent à donner une évocation complète des

aspects les plus caractéristiques de la Bretagne, c'est une des œuvres les plus intelligentes et les plus expressives qu'il nous ait été donné de voir. Sous un ciel marin délicatement nuancé, le compartiment de gauche synthétise la vie de la mer et des ports, le travail des pêcheurs et leur rude existence, l'activité pittoresque autour des barques, des môles et des quais.

Au panneau de droite sont inscrits les travaux des champs, les gestes, les costumes et les occupations des Bretons de la terre, le recueillement sévère du silencieux et gris village aux vieilles maisons de granit.

Le centre de la tapisserie représente, en une composition charmante de vie harmonieuse, le gai mouvement de fête autour d'un mariage sortant d'une église villageoise : paysans et paysannes, joueurs de biniou, marins se mêlant à la foule remuante des compagnards. Toute cette joie de jeunesse battant autour de la fruste vieille église dans l'ombre douce qui crée autour d'elle une atmosphère d'intimité. C'est la Bretagne en fête, la Bretagne aux beaux costumes surannés, des jours de pardons et des soirs ardents où les rythmes de « la roulée » entraînent les couples de danseurs.

Scènes et paysages divers que J.-F. Raffaelli, décorateur d'une originalité inventive, a ombrés par une bordure de genêts en fleurs, de la poésie la plus fraîche, de l'arrangement le plus harmonieux et tout à fait caractéristique de la Bretagne.

Qui ne connaît la magnificence, la grâce et l'éclat des bordures de nos tapisseries anciennes ? C'est l'un de leurs enchantements. Jadis nos peintres de cartons pour tapisseries excellaient dans ces guirlandes pimpantes et fastueuses, rivalisaient de goût et d'ingéniosité pour leurs dispositions. C'était un art qui depuis pas mal de temps ne se renouvelait plus guère où l'on se contentait trop en général de lourds et laides pastiches. Dans les bordures de cette tapisserie en l'honneur de la Bretagne, c'est vraiment la fleur de la Bretagne qui chante.

Elle contribue délicieusement à mieux faire sentir la poésie, le caractère, l'âme et comme le parfum de cette province. Une fois de plus, J.-F. Raffaëlli, grand peintre de la vérité, a montré qu'il était aussi un poète s'exprimant à merveille par les moyens de son art, sans rien sacrifier du réel.

Cette tapisserie, d'un charme si délicat, complète une œuvre harmonieusement diverse, complexe et riche, où, tout par la peinture, soit par la sculpture, soit par la gravure — et en particulier par ses fines et expressives pointes sèches en couleurs qui, à elles seules, suffiraient à justifier la célébrité d'un autre — J.-F. Raffaëlli, artiste original et d'inspiration toute moderne, montra la plus vive sensibilité, inlassablement en éveil, une intelligence éprise de la recherche et en constant effort d'innovation.

GEORGES LECOMTE.

HANSI. (*Plaquette, avers et revers.*) *Canale, éditeur.*

# LA MÉDAILLE AU TEMPS PRÉSENT

LALIQUE. *La Journée Serbe.*

Le soc de la charrue, le fer d'une pioche arrachent au sol quelque antique : un marbre, un bronze, moins encore, une médaille. Grande émotion ! Cerveaux artistes et doctes esprits sont en émoi. Une civilisation revit, la morte mal endormie se réveille, le cœur bat.

Il est ainsi des peuples modernes dont la bonne renommée tient dans la beauté d'un passé qui n'est pas toujours le leur. Tant de conquérants ont adultéré la race ! Mais la force du souvenir agit, et l'on n'ose brusquer ces occupants, si changés, d'une terre autrefois si belle. Magie des Lettres et des Arts qui nous fait voir dans tout Italien un citoyen romain et, avec moins de raison, dans chaque Hellène, un fils de Périclès.

De tous ces témoins de grandeurs passées, il n'en est pas de plus éloquents que les monnaies et les médailles. Les guerres, les révolutions ont semé aux quatre vents les minces disques métalliques, des cendres les ont recouverts, la boue des fleuves les a oxydés. Mais ces accidents sont peu, l'infortune présente n'entame pas leur immortalité :

> Ces noms pour le tyran sont écrits sur le cuivre ;
> Il ne déchire point les pages de mon livre.

a écrit Cyrano de Bergerac, le vrai.

Puisque les suites métalliques de l'antiquité lui permettent de se présenter en beauté, pourquoi ne pas retenir, pour le présent, ce moyen de propagande ?

Non par les monnaies, toutefois, car celles-ci sont maintenant soumises à des lois de poids, d'égale saillie, qui limitent la signification du « type ». Au contraire, la médaille, avec tout ce que ses dispositions, ses libres reliefs, permettent d'exprimer, quel merveilleux véhicule d'art et de pensée ! Grave comme un

*Médaille éditée en Allemagne.*

document un souple comme la vie, elle peut se pimenter, quand il le faut, il trouve.

Attention, toutefois ! N'est pas médailleur qui veut. On ne saurait trop dire, répéter que la médaille est un art et des plus fins, soumis à des règles, à des lois qui ne peuvent être enfreintes sans risque de confusion. La technique, certes, en varie avec les époques, les modes, le procédé de multiplication et aussi le sujet à exprimer. Les horreurs de la guerre et les douceurs de l'intimité ne sont pas susceptibles d'être fixées avec le même coup d'outil, un identique relief. Il faut tantôt de la force, tantôt de la grâce. On fera jouer doucement la lumière, ici ; on l'accrochera là, violemment. Mais il convient de toujours ordonner la médaille, c'est-à-dire de raisonner ses dispositions de façon que le sujet et l'inscription qui le complète se présentent avec clarté. La médaille est une conclusion, non un exposé ; c'est dire que gestes et accessoires seront réduits à quelque fait significatif précieusement allégorique ou franchement réel, mais capital toujours. Et ceci admis, c'est maintenant l'inscription qui demandera tous les soins de l'artiste : il faut savoir distribuer les lettres et les mots, parce qu'ils concourent à l'effet général.

Ces précautions prises, la médaille peut accomplir sa mission qui est d'aller outre frontière et aussi au delà des mers porter la nouvelle de nos faits d'armes, légitimer nos colères, dire aussi nos tendresses et nos espoirs. Que les cerveaux les mieux doués, les mains les plus habiles, collaborent à sa confection, afin qu'il soit entendu que notre goût est à la hauteur de notre valeur, que notre art égale les manifestations des plus belles époques.

Voilà de longs mois que l'ennemi a tenté la chose pour son compte. Il a demandé à ses meilleurs artistes de graver dans le métal, en vue de la frappe ; de modeler dans la cire, pour la fonte, une suite de médailles et plaquettes destinées à prouver la vitalité de ses peuples en même temps qu'à réchauffer l'enthousiasme des citoyens qui trouvent exaltés les hauts faits de la Germanie, et héroïsées les effigies de ses dirigeants. Puis, ceci fait, cette mitraille artistique a été lancée à travers le monde. Mais ce n'était pas encore assez : pour assurer mieux le succès de la chose en même temps que pour en tirer un bénéfice matériel, un catalogue illustré de médailles de guerre a été publié en pays neutre, à Amsterdam. Oh ! un catalogue, en apparence impartial, où figurent la France, l'Angleterre, la Belgique. Mais leur production restreinte est comme noyée au milieu des cinq cents numéros allemands.

*Médaille éditée en Allemagne.*

De ces productions ennemies, on ne doit pas seulement considérer le nombre, mais aussi l'unité dans l'effort. Certes, l'Allemand n'est pas artiste ; dans tout cela, point de spontanéité. Mais ceux qui, là-bas, pratiquent les arts, savent obéir, et ce n'est pas d'aujourd'hui que date cette décision de Guillaume annonçant qu'en Allemagne, désormais, *on ne ferait que de belles médailles*. Ceci a été dit au temps de Ponscarme, de Roty, de Chaplain, alors que le professeur Lichtwark constituait au Kunsthalle, de Hambourg, une collection de médailles françaises dont on chercherait en vain, dans nos propres musées, l'équivalent. Ceux de là-bas ont donc regardé Ponscarme et Roty, ils ont plus encore étudié Pisanello et les monnayeurs de Syracuse. Et c'est à cause de cette application, de cette assiduité au labeur que certain *Mackensen* au hibou se pare d'une beauté brutale bien faite pour donner confiance aux Germains ; que la médaille de la *Britannia* debout sur un char de triomphe mené par un lion à cinq têtes (les Alliés), malgré l'injustice du sujet, arrêtera les amateurs d'œuvres d'art ; mais elle vient de Pisanello seul, cette

*Médaille éditee en Hongrie.*

médaille coulée, pleine d'ampleur, du kronprinz représenté en *Siegfried combattant les Alliés*, figurés par une hydre aux têtes multiformes, ours, coq, lion, etc., etc... A regarder sans cesse de beaux modèles, le goût le moins délicat s'épure et la lourdeur teutonne peut alors mener à bien la série de petites médailles, « Souvenir de Noël sur le champ de bataille », frappées aux effigies des souverains. Il est, parmi elles, un kronprinz dont la force expressive est telle qu'elle passe en vérité tout ce qu'ont voulu rendre les dessinateurs hostiles à ce demi-fou.

*Médaille éditée en Allemagne.*

Et puis, l'Allemagne étant, quoiqu'elle fasse, « au-dessus de tout », à quoi bon se gêner ! Elle peut donc avouer ses actes les plus brutaux, en commémorer la préparation ou les conséquences, sans avoir égard au qu'en-dira-t-on. Alors intervient la nombreuse série des compositions qui veulent être plaisantes. Cyniques, cruelles, elles ne laissent pas à l'indignation le temps de naître, tant elles se succèdent, rapides, toujours plus insolentes, toujours plus implacables. C'est, par exemple, la médaille de la *Lusitania*, indigne forfanterie qui s'affirme d'un côté par un vaisseau en train de sombrer ; sur l'autre, en la personne de la Mort narquoise, délivrant aux passagers empressés les billets qui les conduiront à la noyade : « Les Affaires avant tout, » souligne l'inscription. Si cette médaille était la production de quelque modeleur ignare, la responsabilité de l'acte serait

Tabbe WETTERLE

CHARLES DVMAS
OCTOBRE 1914
STELLVS

FOLLOT. — *DAMASSÉ.*

DUFRÊNE. — *BROCATELLE.*

DUFRÊNE. — *BROCATELLE.*

*Cornille frères, édit.*

FOLLOT. — *GROS DE TOURS BROCHÉ.*

*Voir la Conférence sur les tissus par M. Cornille, page 99 du Bulletin n° 7.*

atténuée, l'ignominie atteindrait seulement l'individu ; mais elle est l'œuvre d'un des meilleurs artistes officiels allemands ; de l'un de ceux en lesquels nous avons reconnu des imitateurs non dédaignables de Pisanello et des monnayeurs syracusains.

A cette production fournie, hardie, qu'opposent les Alliés ? Peu de chose, on l'a dit. Certes, en ce qui concerne la France, des œuvres de haute valeur ont vu le jour. Mais elles sont deux, elles sont trois. On a eu aussi la surprise, à l'occasion des « Journées », de voir sortir d'agréables petites compositions. Qu'est-cela, que seraient vingt-cinq ou trente numéros avouables, quand les intentions nettement définies de l'Allemagne sont affirmées avec une telle abondante discipline ? Cependant on a, ici, tout ce qu'il faut pour répondre victorieusement à l'ennemi. Il s'agirait simplement de mobiliser le talent. Le reste marcherait tout seul. Par le fait que l'administration des Monnaies jouit, en ce qui concerne l'édition des médailles et des plaquettes, d'une quasi-autonomie, exceptionnelle dans notre administration centralisatrice, l'art de la Médaille peut être considéré comme favorisé. Or, ce qu'offre le bureau de vente du quai Conti à la ferveur des Français est absolument insuffisant. Qu'est-ce en effet ? Des modèles acceptés sans contrôle ou demandés à n'importe qui, manquant de cette concise émotion sans laquelle le petit bas-relief de bronze qu'est la médaille demeure une chose dure et muette — inutile. A peine si, dans le tas, parmi ces batailles de la Marne ou de l'Yser qui pourraient aussi bien figurer la bataille de l'Alma ou celle d'Inkermann, parmi ces effigies de *France* ou d'*Alsace* dont beaucoup, composées avant la guerre, passent pour nouvelles en raison des événements actuels, se peuvent retenir quelques morceaux de mérite. Parmi ceux-ci, on signalera *Patrie*, de M. Dujardin, dont l'effet est large, puis une scène de jolie sensibilité, due à Mlle Anie Mouroux, *Vivant souvenir*. C'est, à l'avers, une jeune mère berçant l'enfant endormi dans ses bras ; au revers, une tombe, celle du précoce héros dont la vie trop courte est symbolisée par un arbre arraché. Mais certaine *Défense du foyer* semble moins une œuvre de foi qu'un cartouche pour galerie de fauves.

GASTON LAVRILLIER

Que retenir aussi des compositions par quoi fut sollicitée la générosité publique à l'occasion des diverses journées charitables ? Pourquoi faut-il que les grands noms qui patronnent les œuvres quêteuses aient accepté d'offrir n'importe quelle chose ; politiciens, savants, littérateurs n'ont donc pu se mettre d'accord sur une idée directrice, en imposer le développement à un artiste de talent éprouvé ? Sans protestation ils ont accepté le premier carton doré qui s'est présenté ! En dehors de la nerveuse pièce de 75 qui inaugura ces journées et qui, dans sa rigoureuse portraiture, demeure si représentative de l'heure on ne peut retenir que deux insignes : celui du Secours National avec sa représentation classique de la Charité assistant une mère qui a auprès d'elle un vieillard et des orphelins — œuvre honorable de M. Hippolyte Lefebvre ; celui de l'Orphelinat des Armées

où l'on voit une femme demi-nue entourant de ses beaux bras deux enfants potelés. C'est un petit bas-relief charmant, parent des compositions de Clodion et qui fait honneur à M. Lalique, mais est-ce bien un type à recommander pour une journée populaire, pour une journée qui s'adresse à notre cœur, non à nos sens ?

OVIDE YENCESSE

Un coin de France a été mieux partagé. Les œuvres de guerre du département de la Côte-d'Or ont recouru, elles, à Ovide Yencesse, c'est-à-dire à l'un des meilleurs médailleurs du temps présent, à l'héritier direct, tout au moins, des maîtres français qui ont renouvelé l'art de la médaille, durant la seconde moitié du XIXe siècle. Et le succès a répondu à leur démarche intelligente, car la composition *Pour nos blessés*, qui résume si heureusement le doux geste d'une dame de la Croix-Rouge bandant la tête d'un soldat, a trouvé plus de 140.000 acquéreurs, tandis que 40.000 autres se comptaient sur la plaquette du *Secours aux prisonniers*, où, avec une extrême sobriété de moyens, l'artiste a obtenu un maximum d'émotion. Enfin, c'est Yencesse qui, à l'intention de l'Œuvre de la cathédrale de Reims, a fixé dans le bronze le sourire du bel Ange gardien de la cathédrale. L'original est tombé sous les coups de l'artillerie prussienne, mais son sourire, ainsi, demeurera. Et si, quelque jour, un Teuton entendait célébrer à sa manière ce bombardement sauvage, la médaille française serait là pour crier l'infamie des iconoclastes.

Après l'initiative d'une collectivité, la volonté d'un homme : le prix Bonaparte lui ayant été décerné, M. Maurice Barrès a eu la touchante pensée d'en consacrer le montant à la frappe et à la remise aux familles des écrivains morts pour la patrie d'une médaille à la gloire des Lettres : « Nous devons, écrivait-il à ce sujet, lutter contre l'idée de la mort qui détruit, et faire voir le rayonnement des morts glorieuses. Il faut que la corporation des écrivains français multiplie les témoignages de sa piété envers ceux des siens qui tombent les armes à la main, pour la défense du sol et de l'esprit. Quelle amitié respectueuse ne devons-nous pas éprouver pour ces jeunes génies interrompus par la gloire des armes et qui n'achèveront pas de fleurir dans les lettres françaises ! » Or cette médaille a fait l'objet d'une réalisation remarquable, puissante et large. A l'avers, l'Appel aux armes, inspiré de Rude ; au revers, la Victoire aux ailes repliées se recueille, assise sur un mausolée où reposent une épée, un képi et les pages inachevées de l'écrivain. Une telle œuvre fait grand honneur à son exécutant, M. Henry Nocq, qui a, comme à son ordinaire, établi le modèle avec un sens heureux des lois d'un art où le goût et la réflexion ont leur emploi. Il n'est pas jusqu'aux dispositions de la légende, inspirée de David et de saint Paul, qui ne soient excellentes : *Credidi propter quod locutus sum* (J'ai cru et c'est pour cela que j'ai parlé), lit-on à l'avers ; *Et mortuus* (et que je suis mort), continue le revers.

M. Maurice Barrès, heureux d'avoir été si bien compris, a pu, au sujet de

cette médaille, écrits le mot *chef-d'œuvre*. Nous dirons que partout où elle pénétrera, en France et ailleurs, cette œuvre émotionnera : elle témoignera et de l'ardeur du sentiment national et de la qualité de son expression.

Mais, pourquoi faut-il que la production de guerre d'un Yencesse, d'un Noeq soit ainsi limitée, pourquoi faut-il que la patrouille numismatique française ne soit pas plus nourrie afin que son aloi tasse sonner faux les pièces fourrées des Teutons ? A combler ce vide s'est employé un artiste qui n'est pas un médailleur professionnel, mais qui apporte dans tout ce qu'il produit une originalité sympathique parce que servie par un goût fin, un esprit alerte : M. Pierre Roche, s'inspirant des événements qui se sont succédé de mois en mois depuis trois années, a fixé dans le bronze une suite de fières compositions ou indignées, ou émues ou satiriques, qui sont rendues significatives autant par le sujet que par la légende, l'épreuve de l'image étant corrigée parfois par l'ironie de la lettre. On n'oublie pas *Liège, colonne du Droit contre la violence*, la *Victoire de la Marne* ; la *Vieille de Paris*, que traque la Germanie, un poignard à la main, mais encore le touchant hommage aux fils de Garibaldi (1).

Pierre Roche. — *La Victoire de la Marne*.

(1) Pierre Roche est sculpteur. Pierre Roche a dessiné, exécuté les plus monumentales de ses compositions par un procédé qui lui appartient : la xylographie. Nous ne voyons figurer ici que des œuvres que n'eût pas désavouées le métal.

« La médaille, dit Pierre Roche, a quelque chose de guerrier. Elle est en métal, le métal qui la frappe s'y incruste avec l'énergie d'une meurtrissure, le métal qui l'étreint en reçoit la brûlure, et elle prend au toucher la patine sombre et fusaïde d'une arme de guerre. »

Or, elle soit donc pour la France, une arme de guerre. Opposons à l'avalanche métallique teutonne l'artillerie claire, harmonieuse de nos médailleurs. C'est le rôle de l'État que de prendre en main l'œuvre de la médaille de guerre. On nous avons des raisons de penser que l'actif service de la Décentralisation artistique, créé au sous-secrétariat des Beaux-Arts, ne faillira pas à cette mission. Le champ à explorer est vaste et ceux qui peuvent être appelés à le mettre en valeur, créateurs de penseurs ou maîtres d'artistes, sont à la hauteur de la tâche. Aux noms jusqu'ici cités, ne pourrait-on pas adjoindre Henry Dropsy, qui a donné sa mesure dans une œuvre délicate, *Sorry aux blessés* ; Gaston Lavrillier, modeleur des effigies conjuguées de Washington et de La Fayette ; Blin, Morbon, sans oublier Willette, qui a fait récemment à la glyptique un apport volontaire. On pourrait aussi recourir à Dorain, dont l'art concis est si parent de la médaille et qui a, d'ailleurs, si mes souvenirs sont exacts, manié quelque peu la glaise dans sa jeunesse.

D'autre part, reprenant une idée qui réussit si bien à Louis XIV, pourquoi

ne pas demander aux meilleurs écrivains du temps présent des légendes, des mots, pour les médailles à exécuter. On a vu, à l'occasion de la médaille des Écrivains, combien féconde avait été la collaboration de Maurice Barrès et de Henry Nocq. Anatole France, l'incomparable, et Henry de Régnier, qui a la richesse du verbe et le nombre, ne seraient-ils pas tout indiqués, eux aussi, pour préciser le sens d'une médaille? Et, si la satire entrait en jeu, plus que les humoristes patentés, un Félix Fénéon, qui a semé au vent tant d'idées, de mots dont la fortune maintenant est faite, trouverait, pour flageller les cruautés inutiles, la foi reniée, le terme exact.

OVIDE YENCESSE

Le temps presse. Pour répondre à l'Allemagne, qu'on s'organise.

Il faut opposer, sans tarder, à ses plaidoyers numismatiques intéressés, le raisonnement de nos claires médailles; graver dans le bronze immortel les espoirs de la race. Que les productions de nos artistes aillent donc par le monde, groupées en des expositions installées de ville en ville. Elles accompliront leur destinée, qui est de faire connaître maintenant et dans la suite des siècles la beauté de notre cause, inséparable du Droit sacré.

CHARLES SAUNIER.

---

# IDÉES ET OPINIONS

## *ÉDUCATION PROFESSIONNELLE DE L'ARCHITECTE*

QUE l'architecte soit élevé avec le sentiment de l'art, soit! Mais l'art ne s'enseigne pas, et je suis, pour ma part, fort intrigué par cette affirmation, si souvent répétée, que l'architecte doit avoir une forte instruction artistique; aussi ai-je passé ma longue vie en me demandant en quoi elle consistait. J'ai constaté qu'elle se résumait, pour bien des gens, dans l'utilisation de formes et de dispositions qui ont été créées et imaginées par des hommes vivant en d'autres temps, et dont les efforts ont abouti à des résultats qui sont en contradiction avec nos besoins et nos exigences. Que l'on fonde l'enseignement — dit artistique — sur des exercices consistant en projets pour lesquels seront reproduites les ordonnances et les formes grecques, romaines ou gothiques, le résultat est le même. Un tel plagiat enlève à celui qui en use le sentiment naturel de l'art, alors que tout homme sain d'esprit et instruit scientifiquement dans l'emploi de la matière y trouvera toujours un nouvel élément conduisant à l'invention. Qu'on fasse saisir à l'élève architecte comment l'expression esthétique se rattache à la structure, rien de mieux et de plus utile pour former son goût et son jugement, mais l'amener à cette vérité par la copie d'un bagage artistique qui n'est plus rationnellement applicable, c'est une erreur et un danger; il suffit de jeter un coup d'œil d'ensemble sur ce qu'a produit depuis longtemps ce mode d'enseignement, pour le condamner désormais.

A. DE BAUDOT.

(*L'Architecture*. Henri Laurens, éditeur.)

*Petite modèle* — *Cours complémentaire professionnel de garçons*

# LE DESSIN ET LA MUNICIPALITÉ PARISIENNE

*Par A. DEVILLE,*
*Président de la Commission de l'Enseignement et des Beaux-Arts de la Ville de Paris*

Les derniers concours généraux de dessin dans les écoles primaires et leurs compléments avaient été signalés à la Commission de l'Enseignement comme particulièrement intéressants. En nous rendant compte des études qui y avaient figuré et qui étaient réunies dans une école, nous constations qu'il y avait un ensemble absolument remarquable, et l'opinion se manifesta de suite qu'il y aurait lieu d'en faire exposition suivant la coutume abandonnée depuis la guerre.

Mais la salle qui servait d'habitude à cette fin n'était pas disponible ; d'ailleurs, nous nous rappelions que par sa situation à l'Hôtel de ville, elle attirait fort peu le public auquel d'ailleurs l'exposition annuelle n'était offerte que durant quelques jours.

C'est alors que surgit l'idée audacieuse de présenter les travaux des enfants au musée Galliera, palais de nos expositions d'art et en quelque sorte Conservatoire des arts décoratifs parisiens, mais où il est difficile en ces temps de réunir, dans des conditions satisfaisantes, les œuvres d'artistes.

Cette idée était appuyée par notre directeur des Beaux-Arts, le conservateur du musée et le délicat président du jury d'admission à Galliera, notre collègue M. d'Andigné, tous très soucieux du bon renom du musée et du succès des manifestations artistiques qu'on y offre au public.

Mais nous hésitions. Faire en pleine guerre une exposition de travaux d'écoliers soumis à l'appréciation de tout Paris, cela paraîtrait-il intéressant ? La tentative n'était-elle pas téméraire ?

Un nouvel examen des œuvres à exposer, l'insistance convaincue de l'excellent Inspecteur principal du dessin, M. Simons, nous persuadèrent qu'on pouvait essayer de faire connaître l'orientation suivie dans l'enseignement parisien du dessin,

ses résultats dans le présent et en vue de l'avenir et aussi l'évolution qu'avait pu produire dans l'esprit et le goût des enfants de Paris la guerre avec ses complexes et terribles conséquences.

*Cours moyen (9 à 11 ans).*

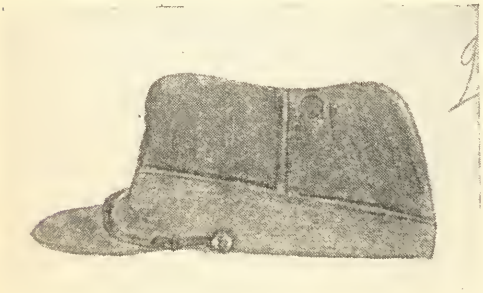
On sait quel succès a répondu à notre audace. L'exposition a produit un étonnement profond ; elle a constitué pour beaucoup de personnes une découverte. Elle a donné, au triple point de vue auquel nous nous placions, des indications que la publication actuelle est destinée à conserver à Paris et à répandre partout où l'on s'attache au développement de l'enseignement artistique.

***

L'orientation de l'enseignement du dessin dans les écoles de la Ville de Paris a toujours été donnée dans le sens le plus pratique.

Si nous plaçons à la base les éléments du dessin d'art, c'est parce qu'il doit servir à former et à exercer l'esprit, l'œil et la main des enfants. C'est la vieille méthode de tous les temps, qu'il n'y a pas à changer. Mais nous ne cherchons pas à former des artistes de profession qui, après avoir passé ou non par l'Ecole des Beaux-Arts ou les ateliers, obtenu des prix de Rome ou autres récompenses, deviendront des peintres, sculpteurs ou graveurs exécutant tableaux, portraits, groupes, bustes, planches ou médailles destinés directement au public. Si les études faites à l'école ou dans les classes de dessin des cours complémentaires révèlent un tempérament d'artiste, un don spécial, ce qu'on appelle une vocation, on ne contrarie pas les idées de l'enfant, sauf à contrôler s'il ne se trouve pas dans ces idées une part d'illusion. Mais cela fait, le sujet doué, à titre exceptionnel, ira à une école spéciale d'art de la Ville, à l'Ecole des Arts décoratifs, à l'Ecole des Beaux-Arts, chez un maître ; il sera suivi et aidé.

Mais nous considérons que nos enfants, dans l'ensemble, sont destinés à vivre de leur travail et plus généralement par l'exercice d'un métier manuel et qu'il s'agit de leur donner les notions et les pratiques de l'art, seulement nécessaires, pour qu'ils apportent dans n'importe quelle profession ce sentiment du beau, cette appréciation du juste et de l'harmonie, cette élégance d'exécution qui constituent le goût parisien et caractérisent les productions de toutes nos industries.



*Cours moyen.*

Ce goût parisien, ce sentiment artistique ornant et perfectionnant tous produits, nous avons fait tous nos efforts,

*Cours moyen.*

nous les faisons encore pour les maintenir, les développer et les défendre.

C'est dire qu'après les études préliminaires élémentaires, tout l'enseignement du dessin est dirigé vers les applications, et c'est en ceci qu'il y a peut-être quelque chose de nouveau. On s'efforce, dans l'enseignement du dessin, qu'après les travaux du début, aussitôt que possible, l'enfant soit laissé à son initiative aidée de la mémoire poussé à la composition et conduit à se préoccuper de l'application et de la réalisation.

Ajoutons qu'il y est conduit dans les conditions que nous croyons les meilleures et que nous nous efforçons de réaliser, par la création d'une ambiance favorable, au moyen d'écoles claires, aérées, plaisantes, remplaçant les sombres bâtiments d'autrefois, écoles dont la construction a été confiée à des architectes soucieux de recherche et ayant le sens de l'art moderne approprié aux besoins. De plus, les visites des musées et des monuments, les promenades en plein air devant la nature contribuent à former le sentiment artistique dégagé des conventions et fortifié par le réel.

*Cours moyen (9 à 11 ans).*

⁂

Étant posé qu'il s'agit d'orienter l'enseignement dans le sens de l'application et de l'exécution, il faut savoir dans quel sens se produit cette orientation.

C'est le problème délicat dont la solution se heurte ou plutôt s'est heurtée à des manières de voir très diverses chez ceux qui dirigent ou prétendent diriger le mouvement artistique.

La donnée du problème est pourtant simple. Il s'agit de fournir aux enfants,

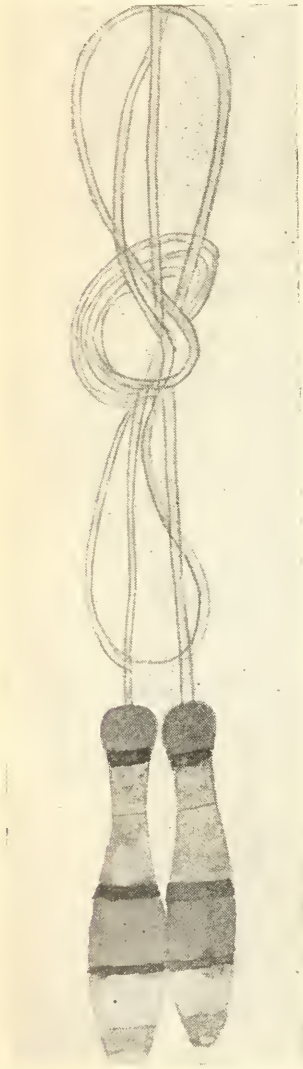
aux ouvriers d'art qu'ils deviendront, le moyen de servir utilement les intérêts de l'industrie française en lui donnant des modèles séduisants et des réalisations d'une exécution parfaite.

Mais comment arriver à ce résultat ?

Il a toujours été de notre opinion que c'était en cherchant les éléments essentiels d'étude dans l'art français, la recherche et l'examen de ce qui se fait à l'étranger étant réservés et conseillés aux maîtres.

Et c'est sur ce point que s'est élevée la querelle.

Il faut, disait-on il y a quelques années, chercher un art nouveau, un style moderne, et comme on avait l'illusion que les Allemands s'étaient engagés avant nous dans la bonne voie pour cette recherche, on concluait qu'il fallait les suivre et les imiter.



*Cours moyen.*

Ici une distinction est à faire.

Ceux qui allaient au fond des choses savaient fort bien que les Allemands n'avaient rien inventé, qu'ils avaient su s'approprier avant nous les efforts, les tentatives et même le concours de nos artistes, qu'ils avaient, comme pour tout, dénaturé ce qu'ils empruntaient et que, contrefaçon ou altération, ce qui nous revenait de chez eux n'était que la caricature de ce qu'on pouvait trouver chez nous.

Mais d'autres étaient séduits, éblouis par l'abondance de la production artistique allemande, ils acceptaient les produits à bon marché, lourds, inélégants, caractérisés généralement par l'exclusion de la ligne droite et simple et son remplacement par les courbes les plus variées et les plus extraordinaires.

Il est certain qu'il s'est opéré des transformations dans l'art allemand, mais nous nous reportons à un mouvement qui a produit ses effets longtemps après qu'il s'était manifesté.

Son effet principal avait été que l'on poussait nos artistes à faire de l'art munichois, selon sa plus mauvaise formule.

Et on nous reprochait de donner à nos élèves les vieux modèles classiques au lieu des modèles empruntés à l'art nouveau.

Il n'y a pas à rouvrir ici la querelle des styles.

Celui qui écrit ces lignes a été pris à partie comme défenseur des anciens styles et ennemi de l'art nouveau.

Il a toujours professé cependant une opinion contraire.

Il estime que la connaissance des anciens styles est tout à fait nécessaire à qui veut enseigner le dessin ou l'art sous ses diverses formes ; que, loin d'entraver le

*Cours moyen*

progrès des esprits, elle doit le favoriser et conduire — si l'on encourage les initiatives — aux formules nouvelles.

Il pense aussi qu'il n'y a pas deux manières d'enseigner le dessin ; que, sans initier directement les enfants à l'analyse des styles, il faut que le professeur leur mette d'abord sous les yeux les modèles classiques indiscutés, parmi lesquels peu à peu son choix judicieux conduira le jeune élève vers les œuvres nouvelles ou modernes et vers la recherche de l'inédit.

Mais ce qui est indispensable, c'est que pour l'enseignement on ne donne aux enfants que des modèles *incontestés*, et que ces modèles soient autant que possible d'art français.

Ainsi en a-t-il été. Nous avons voulu, et nous y persistons, que pour les études de base on prît les modèles classiques, qu'on s'élevât ensuite à l'étude et à la reproduction des œuvres d'art français plus récentes, plus modernes, même audacieuses,

*Cours moyen*

*Cours moyen*

*Cours préparatoire au certificat d'études (11 à 13 ans).* *Cours superieur B.*

mais consacrées et qu'on amenât le plus vite possible l'enfant à user de son initiative, à composer, et à composer — on ne saurait trop le répéter — en vue de la réalisation industrielle.

Il a paru pour cela — et c'est encore nouveau — que l'enfant étudiant le dessin devait être conduit très vite à la notion et à l'usage de la couleur, qui aide à préciser les formes et surtout les applications des objets. M. Simons, qui est le grand propagateur de cette méthode, s'en expliquera. Mais ce que nous devons dire ici, c'est qu'elle a produit de merveilleux résultats.

*Cours supérieur B.*

Si l'exposition de Galliera séduit par le chatoiement et l'éblouissement des couleurs (ce qui n'empêche pas qu'elle présente dans des cartons les dessins au crayon les plus intéressants, qui sont en quelque sorte le squelette de l'œuvre en couleur), elle montre surtout que l'enfant habitué de bonne heure à la couleur sait, par son usage judicieux, donner à son dessin un vêtement élégant et harmonieux, et il apparaît bien mieux que n'importe par quel moyen quel rapport étroit il peut y avoir entre la composition décorative et l'exécution.

Dès lors il n'est pas douteux que l'industrie française pourra trouver dans les ouvriers simplement formés par

l'enseignement du dessin dans nos écoles, des collaborateurs d'un goût sûr, d'une main habile, d'une initiative heureuse, capables de corriger et de créer des modèles.

Et nous sommes sûrs que nos efforts de la façon dont ils sont appréciés serviront à amener un progrès sérieux dans l'organisation générale de l'enseignement du dessin. Il y a là une arme de défense et de lutte ultérieure qui ne doit pas être négligée par les pouvoirs publics.

***

Par un autre côté, cette exposition présentait un intérêt actuel, et ses résultats méritent d'être bien connus.

L'initiative étant favorisée chez les enfants, l'utilisation pratique de l'enseignement leur étant indiquée, toute liberté leur étant laissée pour la composition,

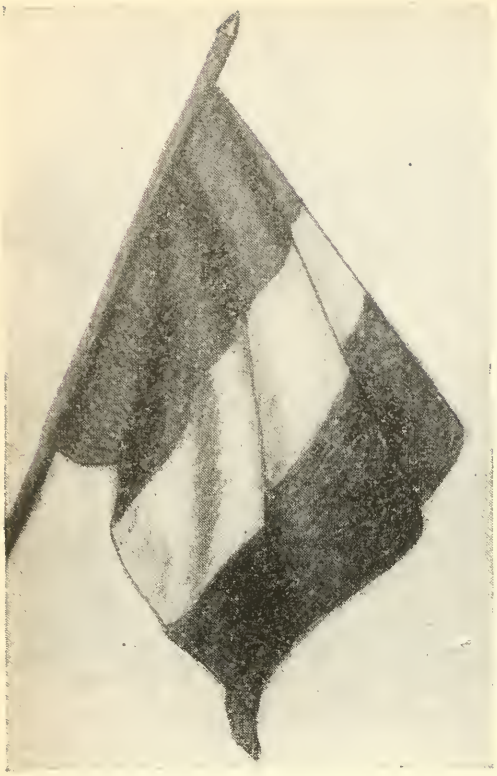
Cours supérieur B.

Cours supérieur B.

quelle était l'influence exercée sur leurs esprits par la guerre et quelles conséquences pouvait-on tirer des manifestations de cette influence ?

Il faut remarquer à ce point de vue que le rôle des professeurs est rigoureusement limité. Ils donnent des sujets en s'inspirant des idées pratiques, des besoins du commerce et de l'industrie ; ils expliquent la nécessité de composer en vue de l'exécution, de la réalisation ; mais en dehors de cela pas de direction pour ce qui concerne le choix des éléments de décoration. L'enfant, du plus petit au plus grand, est libre de suivre son inspiration, et comme tout objet d'usage ordinaire peut être décoré avec fantaisie, il peut choisir à son gré ses éléments de composition décorative.

Nos élèves ont choisi non pas des sujets de fantaisie, mais ceux que leur suggéraient les événements qui avaient



*Cours supérieur B.*

le plus vivement frappé leur esprit.

Spontanément, ils ont évoqué les choses qu'ils ont vues ou qui leur ont été révélées et commentées par l'enseignement verbal, qui fait grand honneur à leurs instituteurs.

Qu'il s'agisse donc de décorer une assiette, une étoffe, de composer une reliure, une page de garde, un cul-de-lampe, de fournir les modèles d'un coussin, d'un vitrail, d'une mosaïque, d'un diplôme ou d'un meuble, le thème et les ornements de détail sont en général empruntés à la guerre ou à la vie militaire. Les attributs décoratifs utilisés sont les armes, les tambours, les clairons, les canons, les uniformes, les drapeaux et surtout le Drapeau ; les sujets animés sont les soldats.

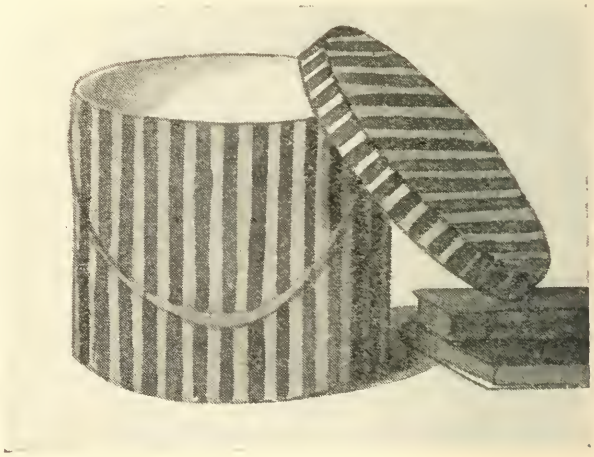
Il y a néanmoins, dans cette unité, presque exclusive, d'inspiration, une variété infinie qui fait l'intérêt puissant de l'ensemble en révélant des idées personnelles pleines d'imprévu et parfois de profondeur.

On a surtout admiré et proclamé la naïveté touchante des compositions et de l'exécution. Oui, naïveté pleine de fraîcheur et de charme dans les premiers balbutiements de l'inspiration chez les bébés des écoles maternelles !

Mais chez les autres, pas si naïve l'inspiration ; et à mesure qu'on se rapproche de l'âge où l'on réfléchit et raisonne, l'esprit et la mémoire travaillent, l'*idée* se forme ou se fortifie et se dégage.

Et on constate aussi un fini inattendu dans certaines études qui ferait douter de la spontanéité et de la sincérité du travail si les constatations des maîtres, les contrôles variés confirmés par les conditions d'organisation des concours généraux ne garantissaient l'effort rigoureusement et exclusivement personnel.

Dès lors, tirons des conclusions.



*Cours supérieur B*

On a remarqué qu'il n'y avait presque pas de caricatures des ennemis. L'enfant ne voit la guerre que par ses côtés sérieux ; il a peut-être aussi l'impression que les ennemis ne sont pas sujets décoratifs et ne doivent pas servir à procréer du beau.

Cours supérieur B.

Mais le drapeau et le soldat — français ou allié — sont dessinés avec amour, présentés avec respect ; quand on évoqua des ruines, on sent que cela a été avec tristesse et émotion. Et dans bien des compositions apparaît indiquée au moins, sinon vigoureusement exprimée, l'idée que notre guerre est la guerre du droit et que la victoire — toujours représentée sous une apparence pure et douce — sera la victoire de l'honneur.

Les drapeaux alliés qui sont connus, mariés avec goût, présentés avec à-propos, dégagent l'idée de solidarité, ainsi que les rapprochements des personnages correspondants dans des ensembles harmonieux ou des épisodes touchants.

Et aussi, parce que les enfants ont vu cela par eux-mêmes, les blessés, les infirmes, les orphelins, les mères douloureuses et ceux qui les assistent révèlent la connaissance et la pratique de la pitié bienfaisante et de l'aide fraternelle.

Cours supérieur O.

***

Il y a tout cela dans notre exposition, et le public, qu'elle séduit tant, ne s'y trompe pas. Il voit surtout que si nos industriels doivent trouver, par la formation des enfants des artistes ou plutôt des ouvriers d'art leur donnant des modèles pratiques et leur assurant une exécution intelligente et élégante, on pourra aussi, dans les

développements d'un art nouveau ou dans les transformations, reconnaître une inspiration pure et haute, puisée non pas dans des fantaisies malsaines, mais dans les sentiments les plus nobles et les souvenirs les plus dignes d'être conservés.

Ainsi se confirme la mission divine et sociale de l'art, qui, en reproduisant le Vrai et le Beau, peut et doit vulgariser le Bien.

*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*

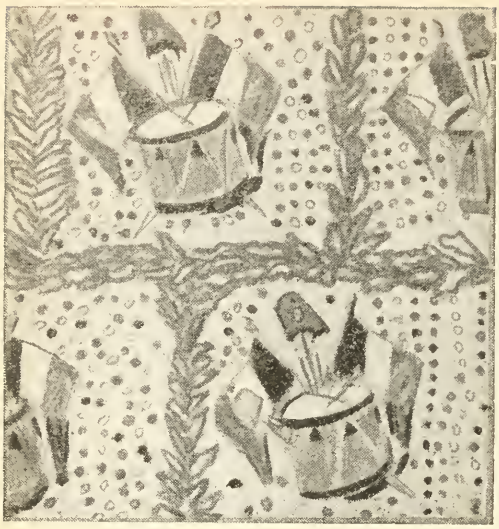
[illegible] — 12 à 13 ans

*Classe du certificat d'études.* *Cours supérieur A* (12 à 13 *ans*).

# L'EXPOSITION DE DESSINS DU MUSÉE GALLIERA

Je ne connais rien de décourageant comme l'effort inutile, rien de révoltant comme l'éducation donnée à faux. Mieux vaut l'ignorance que l'erreur, le mensonge, la fausse science et la culture empoisonnée. Depuis trop longtemps le dessin était enseigné d'une si déplorable façon dans les écoles de la Ville de Paris qu'on aurait pu écrire sur les portes des classes : *Laissez ici toute espérance*, et qu'on avait le droit de se désintéresser de tentatives d'une évidente impuissance. Livrés sans défense à des doctrines surannées et néfastes, les enfants gâchaient des heures, d'autant plus précieuses qu'elles étaient parcimonieusement comptées, à rechercher une virtuosité vaine et stérile. La sempiternelle copie, à grands renforts de sauce et de tortillons, des mêmes moulages antiques, choisis en excluant la Perse, l'Egypte, l'Inde, le Japon, le moyen âge et tous les chefs-d'œuvre capables de troubler la routine ambiante, anesthésiait ces jeunes intelligences et leur imposait la compréhension la plus sectaire, la plus dogmatique, la plus erronée de la beauté.

Ma surprise, ma stupéfaction plutôt, a donc été profonde, quand je suis entré au musée Galliera, de constater la réno-



*Cours supérieur B.*

vation complète et bienfaisante de l'enseignement du dessin. On dirait que dans une pièce sentant le moisi et la décomposition, on a largement ouvert une fenêtre sur la nature, le ciel, la vérité et la vie, une fenêtre laissant librement circuler l'air pur et le parfum des fleurs. Et l'impression est délicieuse.

Enfin débarrassés des plâtras pédants qui leur barraient la vue, délivrés d'une cohabitation glacée avec les habitants d'un Olympe avec lesquels ils n'ont aucune communion, les enfants ont pu librement regarder autour d'eux, observer, remarquer, comparer, déduire, admirer et aimer tout ce qui est beau, tout ce qui est noble, tout ce qui est grand, tout ce qui est vrai ; ils se sont laissés aller naïvement, et sans se préoccuper de théories compliquées, à rendre leurs sensations, à exprimer leurs enthousiasmes, leurs joies, leurs peines, leurs préoccupations, les angoisses de l'heure présente. On retrouve, dans une admirable poussée de sève, les qualités primordiales de notre race : l'imagination, l'initiative, l'esprit, le goût, l'originalité et l'amour de la couleur. Et la tradition classique — la vraie, — se renoue naturellement, aussi bien la tradition des Panathénées du Parthénon que des sculptures gothiques, aussi bien la tradition des *Noces de Cana* que des *Syndics*, aussi bien la tradition du *Pie VII* de David que de l'*Antonin Proust* de Manet, la tradition qui veut que l'art réflète les mœurs, les usages, la philosophie, le caractère, l'extériorité de son temps, la tradition, qui sait tirer la poésie souveraine des choses, d'une cathédrale et d'une usine, du Bois sacré et du paysage pelé et lamentable des fortifications.

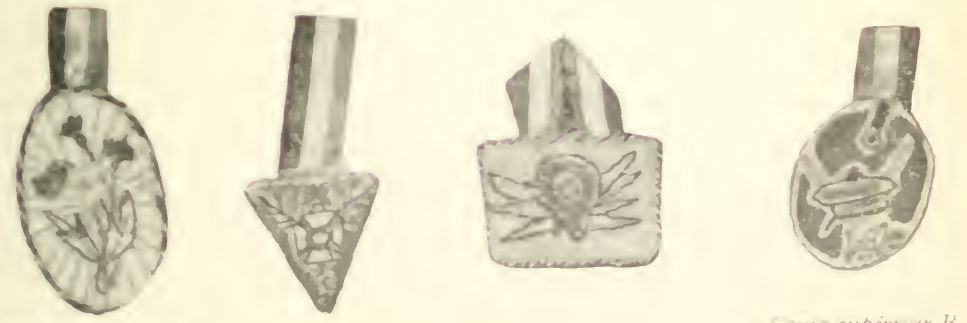
Délaissant la contemplation d'Apollon, de Diane, de Mercure ou de Vénus, les élèves de la Ville se sont laissé attirer par des préoccupations plus terre à terre. Ils ont compris que la manipulation du sublime à haute pression devait

*Papiers peints.* *Cours supérieur B.*

*Cours supérieur B.*

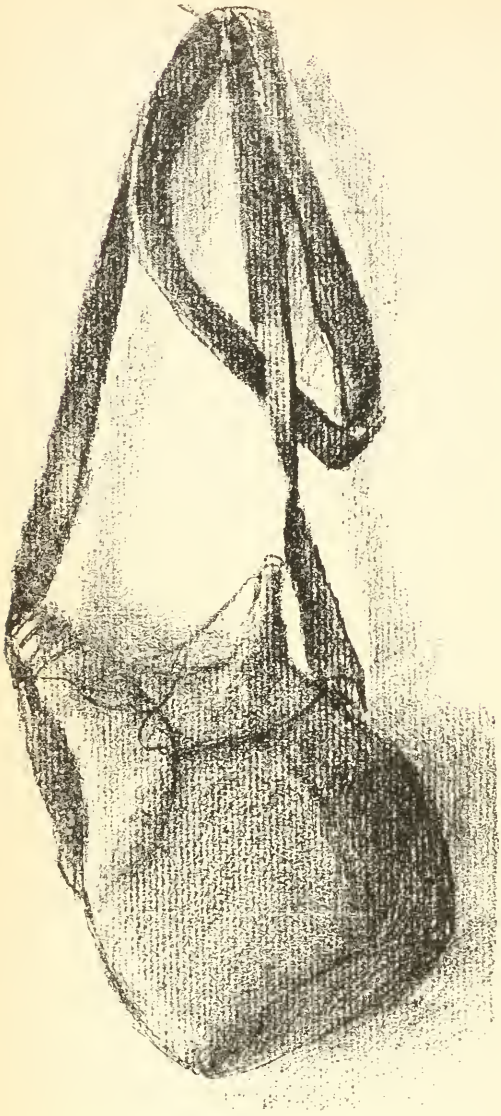
être réservée aux rares spécialistes qui aspireraient aux lauriers distribués fastueusement rue Bonaparte, et ils se sont pratiquement rabattus sur les Arts décoratifs, cherchant la technique d'un métier, la volonté tendue vers la réalisation utilitaire d'un effort, se classant d'instinct d'après leur tempérament et leurs préférences. Il y a de tout dans cette exposition : des papiers peints, des céramiques, des affiches, des broderies, des éventails, des couvertures de cahiers, des livres peints, des essais puérils et charmants, des compositions pleines de verve, des croquis adorables d'observation et de loyauté. Des chefs-d'œuvre ? Non, certes, mais des promesses précieuses et réconfortantes, et la démonstration triomphante des résultats obtenus en laissant l'imagination de l'enfant vagabonder en pleine fantaisie en n'atrophiant pas son cerveau par une discipline sectaire, en ne lui imposant pas comme une corvée, un travail qui ne doit être qu'une distraction et un plaisir.

Je conseillerai à certains maîtres, à certains professionnels d'aller faire un tour au musée Galliera. Je crois que ces graves et importants personnages recevraient d'excellentes leçons de ces gamins à l'œil en éveil, à l'intelligence ouverte et au cœur plein de soleil. Ce petit monde, garçons et filles, on devine qu'il a travaillé dans la joie et composé dans l'ivresse ; il a produit naturellement, comme l'oiseau chante, uniquement préoccupé de rendre son émotion et de traduire les mouvements de son âme. Pourquoi irait-il fouiller dans l'antiquité pour trouver des sujets de composition ?



*Projets d'insignes.*

*Cours supérieur B.*



*Cours supérieur A. (12 à 13 ans.)*

Les héros de la Grèce et de Rome, qu'il n'a jamais même frôlés dans l'escalier et qu'il ignore, le passionnent bien moins que son père, que son frère, que les aînés dont, chaque jour, on raconte l'épopée épique, et la bourguignotte du Poilu qui symbolise l'héroïsme et le mépris de la mort l'intéresse autrement que le casque d'Achille. Ah! nos trois couleurs, avec quelle obsession touchante elles reviennent dans les rêves de ces enfants qui vivent l'histoire la plus enténébrée d'horreur de l'humanité! Peindre le bleu, le blanc et le rouge, accrocher partout le bonnet phrygien, c'est leur façon, à ces humbles, d'affirmer leur patriotisme et leur confiance dans la victoire. Et il faut voir avec quel sens du décor ils assemblent le bleuet, la marguerite et le coquelicot qui s'unissent et se fondent dans un ensemble sonore comme une fanfare guerrière!

J'aurais voulu baser mes éloges sur quelques exemples, mais le choix est difficile et je serais ou trop prolixe ou trop condensé. Je ne citerai donc aucune des œuvres exposées, mais je croirais manquer de la plus vulgaire équité en ne félicitant pas les maîtres pleins d'initiative, de courage, de patience et d'intelligence qui ont vaincu les pires difficultés pour arriver à des résultats aussi féconds. Je ne parlerai pas de M. Simons, l'artiste d'exceptionnelle valeur qui a conduit le bon combat, comme inspecteur principal, mais il m'est particulièrement agréable de rendre hommage aux professeurs qui, imbus des idées modernes, influencés, il me semble, par Toulouse-Lautrec et Vuillard, ont ouvert les yeux à la génération de demain. Car enfin si ces élèves ont évolué, c'est qu'ils étaient dirigés dans une excellente voie, et rien ne prouve mieux le bon sens et la pondération de l'enseignement donné actuellement dans les écoles de dessin de la Ville de Paris que le choix des sujets offerts à l'ingéniosité des enfants, sujets qui ont par exemple pour titre : *Donnez votre or; Ne jetez pas vos vieux papiers; Ménagez la lumière* ou *Gloire à nos héros!* Des sujets aussi vulgaires feront peut-être sourire des personnalités éminentes et gorgées d'honneur ; pour moi, je les juge

*Cours supérieur A.*

plus émotionnants, plus poignants même que les *Malheurs de Philoctète* ou l'*Enlèvement de Déianire*.

Enseigner que l'amour de la vie doit toujours primer le culte de la mort, c'est en somme, un devoir sacré.

FRANTZ JOURDAIN

P.-S. — De parti pris, je passe sous silence de regrettables erreurs, heureusement en infime minorité, qui ne peuvent modifier la définitive impression d'ensemble.

*Cours supérieur A.*

*Cours complémentaires professionnels et ménagers (13 à 16 ans).*

# LES ÉCOLES PRIMAIRES MUNICIPALES A GALLIERA

Nous nous trouvons exactement dans la situation d'un amphitryon qui aurait convié quelques gourmets à un dîner témoignant d'une certaine recherche et à qui ses invités, en se levant de table, demanderaient de quelle façon les plats ont été préparés.

Notre réponse se fera d'autant plus précise que la revue *les Arts Français*, dont ce n'est peut-être pas ici la place de souligner l'action lumineuse et féconde, provoque, dans son dernier numéro, à la suite d'une boutade déjà ancienne d'Octave Mirbeau, une enquête sur l'enseignement du dessin.

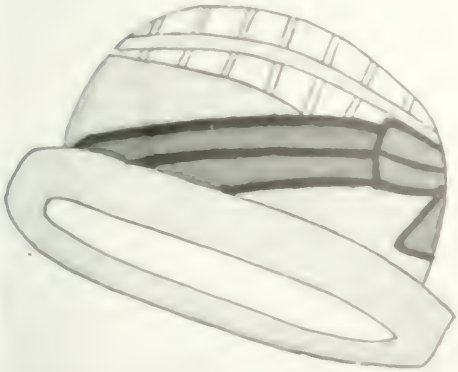
Nous pensions, avec beaucoup d'initiés, que tout avait été dit sur « le Dessin » au cours des nombreux congrès nationaux et internationaux qui se sont succédé depuis 1900.

Mais, puisque le procès recommence, on voudra bien nous permettre de le ramener à ses origines.

Après l'exposition universelle de Lon-

PRIX.

PAPIERS DE GARDE.



DESSIN A VUE.

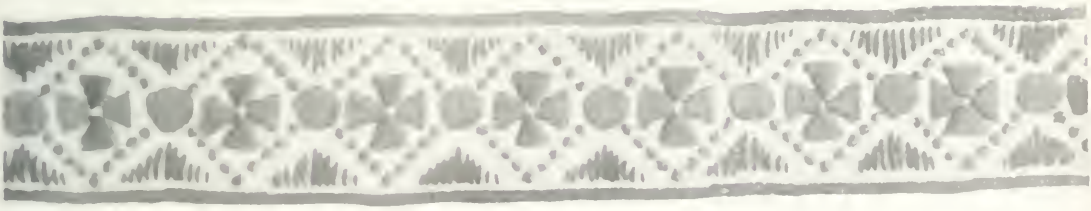
PROJET D'ASSIETTE.

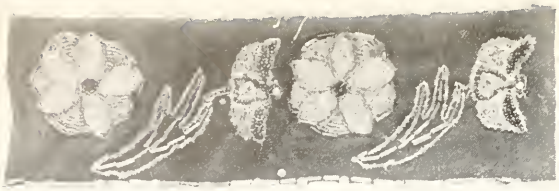
*Cours préparatoire et Cours moyens. — 6 à 11 ans.*

FRISE. DÉCOR SUR FAIENCE. *Cours supérieur A.*

ASSIETTES DÉCORÉES ET CHEMIN DE TABLE BRODÉ.

*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*





RUBANS PERLÉS.

COUSSIN BRODÉ.

PLATEAU EN BOIS INCRUSTÉ D'ÉTAIN.

SAC BRODÉ.

*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*

Carte complémentaire, professionnel et ménager — 13 à 16 fois

dres, en 1851, le comte de Laborde fit un rapport sur « les Beaux-Arts et leur application à l'Industrie ». Tout naturellement, il fut conduit à aborder la question de l'enseignement universel des éléments du dessin.

« Le dessin n'est pas un art, disait-il, le dessin est un genre d'écriture, et avant peu chacun de nous aura un bon ou un mauvais dessin comme on a une bonne ou une mauvaise écriture ; mais il sera honteux de ne pas dessiner ; on en rougira comme aujourd'hui on rougit de ne pas savoir écrire. Et de même que *écrire*, c'est-à-dire tracer sur le papier sa pensée avec l'encre, ne constitue pas le talent d'*écrire*, dans le sens d'avoir une pensée élevée et profonde, exprimée dans un style précis ou coloré, de même aussi dessiner ce qu'on voit, ce qu'on a vu, ne saurait constituer le talent de l'artiste, ni autoriser les prétentions qui en découlent. On tenait en honneur autrefois un homme qui lisait et écrivait correctement ; une place lui était réservée ; bientôt pour être remplaçant dans l'armée, homme de peine dans la vie civile, il faudra savoir lire, écrire et dessiner. »

En sommes-nous là, après soixante-six années écoulées ?

*Cours supérieur A.*

*Cours supérieur A*
*(Classe du certificat d'études, 12 à 13 ans.)*

Serait-il désirable que nous en fussions là ?

Serait-il avantageux que chacun pût dessiner sa pensée, lire ou écrire une forme ?

*Langage universel.* — Oui, pour répondre à ce premier besoin de l'homme qui est de communiquer avec son semblable, même si celui-ci ne parle pas son idiome.

On a dit : dessiner, c'est écrire dans toutes les langues. — C'est écrire pour tous les yeux.

Donc — Dessin — langage universel.

*Culture générale.* — Puis, indépendamment de ce moyen de compréhension internationale qui permet à n'importe quel sauvage de comprendre n'importe quelle silhouette simple, tracée sur le sable, qu'apporte-t-il à l'individu ?

Quelles visions ? Quelles clartés ? Quelles richesses ?

Que vont être ces nouvelles acquisitions ?

Quelle sera leur portée éducative ?

Avant tout, et ceci est l'avis de tous

*Cours supérieur A.*

ceux qui s'occupent d'enseignement général, le dessin développe l'esprit d'observation. Or, nous savons tous que, si l'enfant observe beaucoup dans ses premières années, cette faculté s'atténue très vite ; elle réagit moins devant les phénomènes extérieurs et le maître est alors aux prises avec l'étourderie, l'espièglerie, l'inattention ; l'enfant, être essentiellement sensible et passionné, joue, rêve, songe à plusieurs choses à la fois et finalement s'évade du sujet de sa leçon. N'est-ce pas un excellent moyen de l'y ramener en lui demandant de dessiner quand cela se peut, et c'est fréquent, les éléments de cette leçon ?

Au point de vue discipline de la volonté, contention momentanée de l'esprit, exercice de la mémoire, travail de synthèse ou d'analyse, moyen d'investigation, connaissance plus nette, plus totale des choses, objectivement et subjectivement, le dessin est un instrument de tout premier ordre. On élude une difficulté, on peut dissimuler le flou de sa conception par une tournure de phrase, on n'en peut faire autant en présence d'un graphique. Le dessin clarifie la pensée, affine la sensibilité, développe l'initiative individuelle, aide à la compréhension, à la classification. Facteur important de culture générale, il est un puissant auxiliaire de toutes les matières.

Lorsque le dessin est enseigné avec cette largeur de vue par un maître conscient, par un praticien expérimenté, par un professeur qui n'est pas un dissertateur sans acquis, les autres enseignements s'en ressentent immédiatement et leur tâche en est d'autant allégée et consolidée.

C'est à ce titre qu'il fut introduit dans les programmes actuels, alors qu'il n'intéressait les pédagogues que sous une forme purement linéaire.

Néanmoins, au siècle précédent, sa portée éducative n'avait pas échappé aux esprits encyclopédiques comme Rousseau.

Il voulait l'enseigner à Émile au nom de la philosophie de l'Éducation, pour lui apprendre à « voir »

*Cours supérieur A.*

Herbert Spencer émettait que la chose importante n'est pas le dessin produit par l'élève, mais le résultat de cet exercice sur ses facultés mentales.

*Culture professionnelle.* — Toutes les qualités ci-dessus, développées par le dessin vu sous l'angle « culture générale » vont se retrouver les mêmes, considérées sous celui de « culture professionnelle ».

Cette dernière est, dans une certaine mesure, fille de la première.

Meilleur et plus complet sera le développement général des facultés d'un individu, meilleur sera son rendement professionnel.

Si le dessin l'a beaucoup aidé dans ses études primaires, quels services ne lui rendra-t-il pas, par la suite, lorsqu'il l'appliquera aux difficultés de sa profession.

A la base de tous les métiers, masculins ou féminins, le Dessin est un prodigieux outil de plus dans la main de l'ouvrier, car il augmente non seulement son initiative et sa décision, mais il intensifie sa dextérité, son adresse, sa célérité pour manier ses propres outils : scie, rabot, burin, lime, aiguille, ciseaux.

*Cours supérieur A.*

*Cours supérieur A.*

Il développe aussi, par l'étude de la composition et de la couleur, son goût et son sens critique.

Si cet ouvrier, de simple façonnier, se hausse au rôle d'artisan, si à son sens professionnel vient s'ajouter son sens artistique, quels services ne vont pas lui rendre encore ses études de dessin, de couleur, de composition décorative faites précédemment.

Et l'industriel qui dirige la fabrication, qui établit ses prix de revient et de vente, qui doit faire choix personnel des modèles à innover, à lancer sur les marchés d'exportation, peut-il ignorer les bases de l'enseignement artistique, réclamées pour ses collaborateurs ?

Cet exposé des services du dessin, qui en rendent son enseignement indispensable à l'école primaire, pour ne nous occuper que d'elle, pourrait comporter un développement éducatif, professionnel et philosophique plus complet, mais ceci dépasserait notre cadre.

Tel qu'il est, il nous permet néanmoins de nous poser quelques questions.

Comment le dessin peut-il répondre à tout ce qu'on attend de lui ?

Quelles méthodes employer pour cela ?

*Cours supérieur A.*

Quel esprit va les guider ?

On peut distinguer trois centres intéressés auxquels correspondent trois éducations.

*Education du cerveau :* laboratoire de toutes les opérations.

*Education de l'œil :* agent transmetteur et agent de liaison entre le cerveau qui conçoit et la main qui exécute.

*Education de la main :* agent de réalisation.

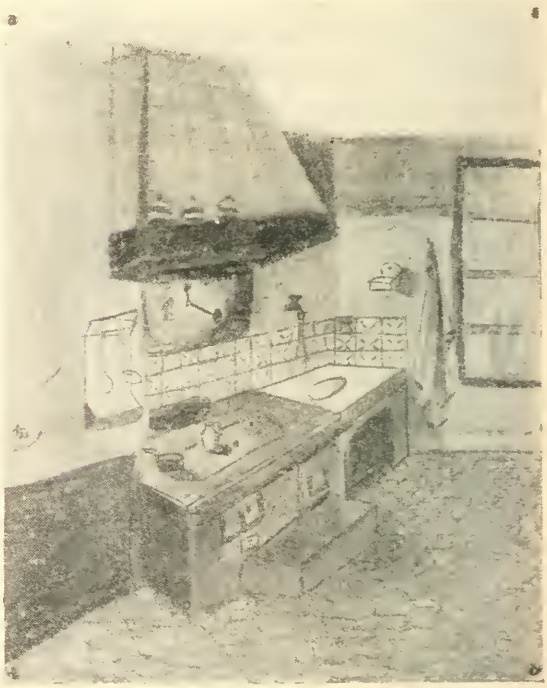
A moins d'avoir affaire à des attardés ou à des anormaux, l'éducation de ces trois organes est possible, chez tous les individus — sans quoi ce serait la négation et la faillite de l'enseignement en général.

Aussi les vieilles rengaines : « Ces enfants ne voient pas, ces enfants ne sentent pas, ces élèves ne sont pas doués... » ont vécu.

Dans notre société moderne, il ne s'agit plus, en effet, de considérer le dessin comme un art d'agrément ou comme un divertissement et de ne s'intéresser, dans une classe d'école, qu'aux seules natures sensibles à ce mode d'expression.

La définition populaire : « L'art, c'est la nature vue à travers un tempérament, » n'est applicable qu'au petit nombre. Tous les êtres ne peuvent voir ou sentir la nature à travers un tempérament particulier, sans quoi tous seraient artistes ou poètes, et l'élite serait illuminée de génie ; mais, tous peuvent éduquer leur esprit et leur œil, dresser leur main — pour dessiner — comme on dresse sa mémoire visuelle lorsqu'on apprend à lire et son adresse manuelle, jointe à sa mémoire visuelle, lorsqu'on apprend à écrire.

Ceci et les considérations qui précèdent montrent à quel point notre langage graphique intéresse tous les individus sans distinction de race, de sexe,



*Cours supérieur A.*

de condition sociale. Mais, pour cela, nous devons le concevoir impersonnel comme l'enseignement de la grammaire et du calcul. Et, de même que l'enseignement de ces deux matières n'empêche pas l'enfant de se développer du côté des lettres ou des sciences, de trouver ses formules personnelles d'expression, à son originalité. Il y pousse, de même, l'enseignement très enchaîné et vivifié des divers exercices du dessin n'étouffe pas les dons particuliers à chaque enfant, dons qui pourront s'épanouir davantage, par la suite, dans les métiers d'Art industriel, les arts du Dessin, voire les Beaux-Arts si la situation familiale le permet ou, plus simplement, si la force de la vocation est irrésistible.

*Cours supérieur (A).*

L'école primaire n'est pas la première marche de l'école professionnelle ni celle des écoles d'art décoratif, mais elle est le hall sur lequel bien des portes peuvent s'ouvrir, et son orientation doit être circulaire et non spécialisée.

***

Ces explications semblent être en contradiction avec les travaux présentés à Galliera, car on a beaucoup parlé d'art à propos de cette exposition.

L'art se trouve ici par surcroît ; il s'y prodigue, en abondance, comme dans tous les travaux où se manifestent spontanément la fraîcheur, la foi naïve, la logique et le naturel ; il s'y trouve parce que tout ce qui émane d'une âme française est toujours marqué à son sceau, cette âme fût-elle enfantine.

Nous trouverons constamment les êtres de notre pays produire avec fantaisie et clarté, improviser d'une manière inattendue et quelquefois déconcertante par la variété, le caprice ou la gravité.

De cela peut-on nous faire un grief ?

Doit-on même nous louer ?

Cette question d'art à l'école primaire se trouvant remise à son plan, nous dirigeons donc les études :

Du dessin d'observation ;

Du dessin de mémoire ;

Du dessin géométral ;

Du dessin d'imagination et de souvenir ;

De la composition décorative et de ses applications — avec le souci et l'arrière-pensée d'être utile au développement général de l'individu d'abord, et à son perfectionnement professionnel ensuite.

Revenons au questionnaire ci-dessus.

Quelles méthodes employer ? Quel esprit les guidera ?

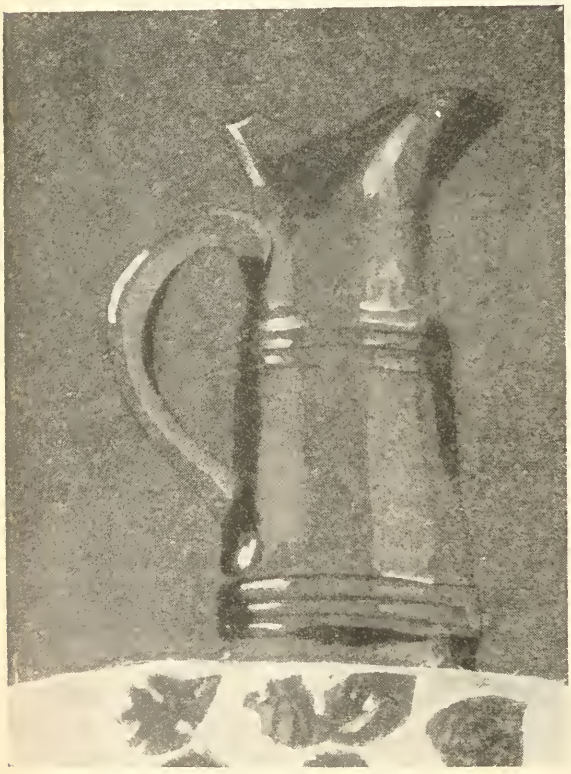
Nous pourrions peut-être jeter un coup d'œil rapide sur les réponses qu'auraient pu y faire différentes personnalités du XIXe siècle et sur le genre de leurs préoccupations.

La tradition classique des anciens collèges consistait à faire copier aux élèves, après quelques exercices sur les lignes droites et courbes, les diverses parties de la figure humaine, d'après les estampes. Eugène Delacroix, qui en avait souffert, déplorait cet enseignement et trouvait que ces notions étaient, pour la vie entière, une source d'erreurs et de confusions.

Une réaction suivit, et la réforme fut demandée au double point de vue de l'éducation et des intérêts de l'industrie et des arts français.

Dès ce moment, nous assistons à la naissance de deux courants qui vont jusqu'à nos jours se partager l'opinion et préoccuper les esprits.

Rousseau veut que son élève copie n'importe quel objet d'après nature (et non des estampes) et ensuite les colorie. Mais les grands éducateurs qui le suivent, Pestalozzi, Frœbel, se séparent de lui en mettant la géométrie à la base de l'enseignement ; les exercices de carrés, de triangles, d'arcs de cercle doivent habituer l'enfant à retrouver ces lignes dans la nature. C'était chercher le secret de la vie sur le cadavre. Plus tard, seulement, on permettra à l'élève de dégager l'élément esthétique de la forme de l'élément géométrique.



*Cours supérieur A*

Cours complémentaire et ménagers — [illegible]

*Cours supérieur A*

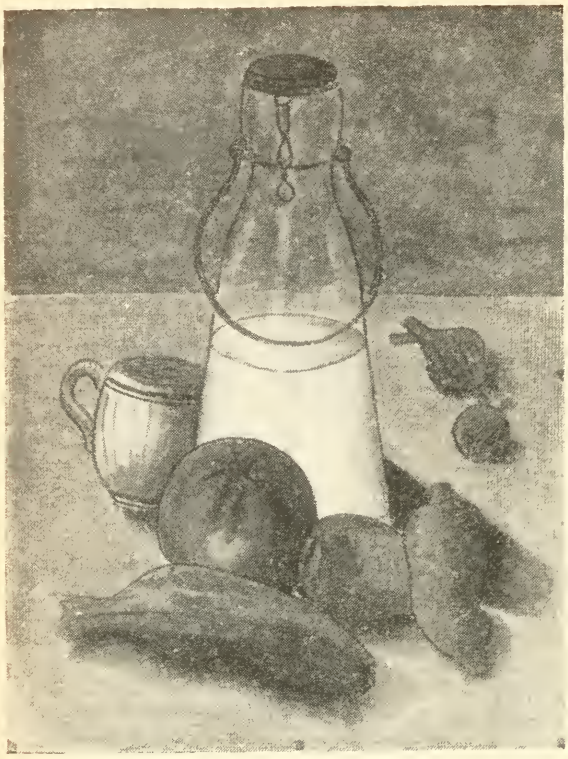
Un artiste prussien, Pierre Schmid, pour réagir, lui aussi, contre les estampes, publie, en 1828, une méthode de dessin dans laquelle il préconise l'usage des solides en bois : cylindres, cones, sphères, cubes, etc. . Cette méthode eut un grand retentissement en Allemagne, et probablement aussi en France, puisque nous rencontrons parfois quelques-uns de ces polyèdres, qui devraient exclusivement servir aux démonstrations de la géométrie et du calcul, et qui sont encore employés par certains professeurs fossiles comme modèles de dessin.

Frœbel pratique un autre procédé : le quadrillage. Il fait exécuter dans ses jardins d'enfants, c'est-à-dire chez les petits, des combinaisons simples de lattes, de mosaïques, d'entrelacs à l'aide de papiers de couleurs, puis l'enfant copie sur son ardoise quadrillée son propre modèle.

Ce procédé du papier quadrillé existe encore de nos jours, mais, ce qui est déplorable, c'est qu'on le rencontre quelquefois dans des cours moyens et dans des cours de préapprentissage où l'on fait dessiner de cette manière différents types de points, de grecques, de soutaches et de galons.

En résumé, le dessin linéaire, le dessin d'après des solides géométriques, puis, au degré supérieur, l'étude de la tête d'après les plâtres, constituent l'enseignement du dessin jusqu'à la moitié du XIXe siècle.

Après l'exposition universelle de 1851, on se préoccupe de la réforme de l'enseignement : commissions, rapports, publications.



*Cours supérieur A.*

Ravaisson-Mollien est l'auteur de très belles pages que nous connaissons tous. Les études des solides géométriques terminées, il demande qu'on dessine des ornementations empruntées au règne végétal, puis, l'imitation des quatre parties de la tête, des éléments de perspective et de proportions humaines, et, en tout dernier lieu, la tête entière d'après la bosse.

Vers la même époque, Antoine Etex, qui cultivait cependant sans émotion tous les arts, réclamait le dessin d'après les objets usuels pour préparer les enfants à dessiner ensuite d'après les êtres vivants.

Un autre avocat de la cause du Dessin, le comte de Laborde, recherche aussi quelle méthode nouvelle pourrait être appliquée. Il est absolument opposé à la doctrine qui fonde le dessin plus ou moins complètement sur la géométrie, et il se prononce pour l'étude de la tête et de la figure humaine précédant le dessin d'ornement.

Tous ces débats avaient attiré l'attention des pouvoirs publics, et, en 1865, un règlement préfectoral créait ou réorganisait l'enseignement du dessin à tous les degrés et l'introduisait dans l'enseignement primaire.

Parallèlement aux établissements officiels, l'Institut des frères des écoles chrétiennes cherchait, lui aussi, une méthode appropriée aux besoins de l'école primaire.

Le caractère nouveau de cette méthode était l'enseignement fait en commun à toute une classe à l'aide de grands modèles lithographiés, de modèles en relief et de croquis cotés.

Les préoccupations éducatives des esprits éclairés, l'influence des expositions nationales et internationales sous le rapport artistique et industriel forcèrent de plus en plus l'attention publique Des artistes de valeur, eux-mêmes, discutaient sur les méthodes et les procédés.

*Cours complémentaire ménager.*

Cours complémentaires, professionnels et ménagers. (15 à 16 ans.)

Eugène Guillaume se fait le défenseur de la formule géométrique, de la mesure, du fil à plomb. Pour lui, le dessinateur doit arriver à la certitude absolue et ne pas confier son jugement à la sensation. L'élève est ainsi assujetti aux seules spéculations de l'esprit. Il doit copier les moulages gradués qu'on expose à sa vue, en cherchant la grande silhouette polygonale qui envelopperait la forme extérieure, et il procède ensuite pour les parties secondaires comme pour le tout. Une fois le dessin parfaitement établi, il faut l'ombrer avec soin et propreté.

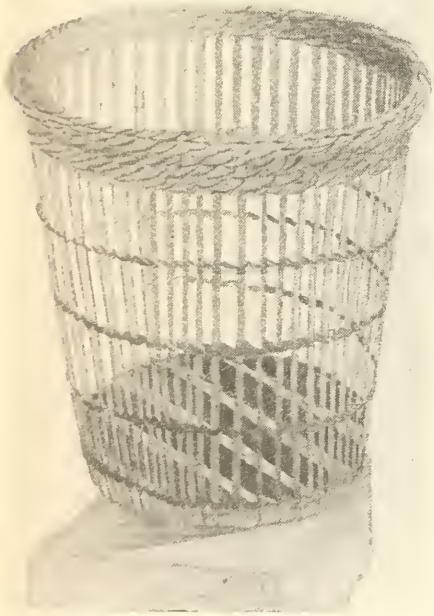
Lecoq de Boisbaudran, mauvais peintre mais brillant professeur, se fait l'apôtre du dessin de mémoire. La vision mentale est le fond de sa doctrine, et il forme des élèves de tout premier plan comme Fantin-Latour, Lhermitte, Cazin, Cheret et Rodin.

Ravaisson-Mollien soutient la cause du Dessin pour des raisons diamétralement inverses de celles de Guillaume. Là où l'un voit la ligne droite, l'autre voit la ligne sinueuse ; où l'un procède par l'analyse, l'autre procède par la synthèse. Celui-ci désire la proportion et la certitude mathématique de la quantité et des emplacements, celui-là préfère la certitude d'impression (cette certitude et cette exactitude qu'on peut atteindre par l'esprit d'observation) qui rend l'expression et la qualité.

Ce fut la méthode de Guillaume qui prévalut dans tous les degrés de l'enseignement officiel, jusque vers 1900. L'Exposition universelle nous montra alors

*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*

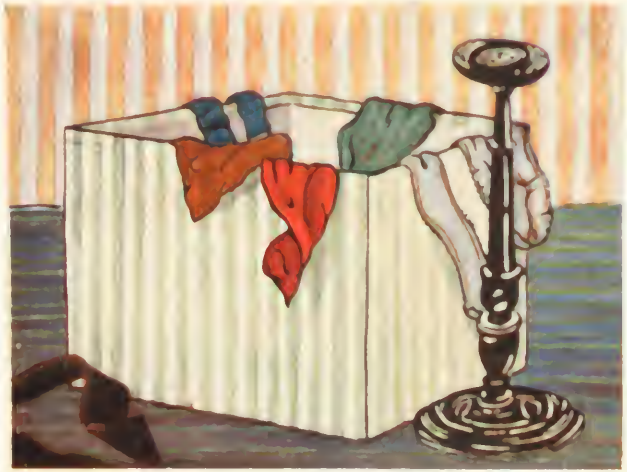
des dessins étrangers et fut l'occasion du premier congrès de cet enseignement.



*Cours complementaires, professionnels et ménagers.*

Les méthodes, les modèles, les horaires furent discutés, et surtout des liens internationaux furent noués. Grâce à eux, M. Louis Guébin, notre prédécesseur, propagateur inlassable des méthodes étrangères, put organiser, rue Madame, quelques années plus tard, exactement en mars 1905, une exposition de dessins d'élèves appartenant aux écoles publiques américaines qui fut une révélation.

Le « dessin libre », tel est le nom qu'il porte en France à présent, nous apparut dans toute la variété des scènes vécues qu'il représente. Il acquit en peu de temps une grande faveur auprès des esprits mal à l'aise dans la formule géométrique. Il voulut la briser et la supplanter, pour laisser libre cours à l'intuition. L'inspiration réaliste qui s'y manifestait fit sensation. Presque tous les professeurs spéciaux et les instituteurs mirent à l'épreuve la jeune méthode d'outre-mer. Certains la rejetèrent assez vite, d'autres la conservèrent et l'utilisent



*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*

encore maintenant comme devoir dans la famille.

Nous assistâmes, comme au siècle passé, à la lutte entre le raisonnement et le sentiment, mais poussés tous deux à l'extrême.

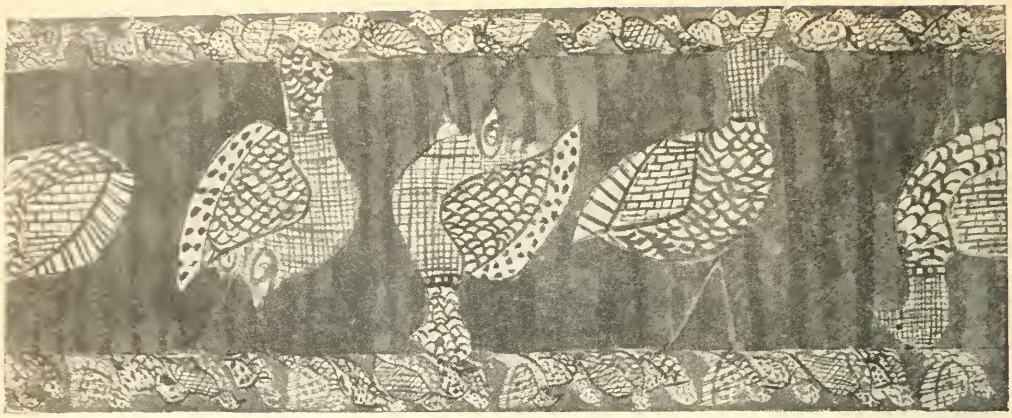
Avec l'étude du plâtre, selon la méthode Guillaume, l'analyse géométrique et mathématique présidait à la construction de chaque dessin ; avec la méthode américaine, le penchant caricatural et la causticité de l'enfant s'exerçaient, sans règle, sans méthode et surtout sans possibilité de progrès.

La condamnation vint de là, malgré, si je puis dire, les services d'aération et de vie qu'elle rendit à notre enseignement.

En effet, n'importe qui peut juxtaposer le « dessin libre » d'un enfant de six ans avec le « dessin libre » d'un enfant de douze ans. Ils sont semblables, même profil de personnages, mêmes erreurs de proportions, mêmes fautes d'observation, mêmes procédés, même facture.

Néanmoins, nous lui sommes recon-

*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*



*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*

naissant du ferments de réaction qu'il introduisit dans nos mentalités et dans nos programmes.

Sous sa poussée, le ministre de l'Instruction publique chargea, en décembre 1908, une Commission composée de MM. L.-O. Merson, E. Pottier, de Fourcaud, Rocheblave, Guébin, Quénioux, Paul Colin, Jules Pillet, etc., du soin de remanier les programmes du dessin dans un esprit plus vivant et plus large.

Ces nouveaux programmes laissaient, en effet, une plus grande liberté au professeur et à l'enfant. Cette liberté fut salutaire à tous les degrés ; les uns en tirèrent un enseignement plus ample, plus aéré ; d'autres purent en extraire toute la substance vivifiante. La Ville de Paris, dans l'étude de la couleur, devait se placer au premier plan, car elle y associa, d'une manière plus définie, l'étude de la composition décorative. Nous eûmes alors d'intéressants résultats dont ceux des cours complémentaires ménagers furent l'épanouissement.

Les derniers figurent, en ce moment, au musée Galliera.

Peut-on discerner, parmi les multiples exercices qui recouvrent les murs des salles, la méthode qui les dirige et l'esprit qui les anime ?

Assez facilement si l'on a visité l'exposition attentivement.

En art comme en science, comme dans le développement de toutes les facultés de l'âme, nous sommes les héritiers de nos pères. Leurs recherches, leurs tâtonnements, leur réussite, leurs fautes même, servent à consolider notre expérience. Tous les courants qui les ont partagés se retrouvent en nous à l'heure actuelle, tamisés, filtrés, assagis, fusionnés. Avec le recul des années, par les résultats obtenus, nous constatons, nous déduisons, nous formons notre religion Qu'on ne nous accuse pas pour cela d'être des compilateurs, possédant le don de mettre d'accord tous les principes et toutes les théories. Non, car bien qu'étant soumis aux lois d'atavisme, nous sommes aussi les enfants de notre siècle, lequel a des exigences terribles. L'âpreté de la vie, sa bataille quotidienne, les concurrences extérieures, le besoin d'aller vite, impliquent la classification des impressions et leur simplification. Total : action. Action beaucoup plus intense que par le passé. Et, cependant, nous ne voulons pas abandonner ou amoindrir la concentration de notre pensée, ni la culture de tout ce qui relève de l'âme et du senti-

*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*

ment. Nous restons purement Latins.

Nous restons Français.

* * *

L'esprit qui va nous guider dans nos méthodes résulte de la forme et de l'intensité de la vie moderne.

La vie : c'est la lumière, le mouvement, la couleur.

Donc : variété des modèles empruntés à tous les règnes et à toutes les fabrications. Variété de leurs aspects, de leur présentation, par conséquent, variété des formes et des couleurs.

Nous abandonnons le plâtre dont l'étude n'offre aucun intérêt aux enfants : son manque de vie dû à son état fragmentaire, son absence de coloration en sont la cause. D'ailleurs, « pour rendre un plâtre », si élémentaire soit-il, il faut un métier, une facture que nos élèves ne peuvent acquérir et qu'il n'est pas nécessaire qu'ils acquièrent.

Mais nous constituons dans nos salles de dessin des collections de moulages, classés historiquement, qui montrent aux élèves, à titre documentaire, les chefs-d'œuvre les plus fameux de la statuaire, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.

Bref, en tant que modèles, nous laissons les moulages aux établissements spécialisés par l'orientation de leurs études. Les services qu'ils rendaient sont aisément remplaçables par l'étude de l'*objet usuel*, qui, par sa construction lisible, visible, raisonnée, logique, géo-

*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*

*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*

métrique nous offre une mine d'observations de toutes natures : l'emploi de la matière, la forme qui en découle, la stabilité, etc... Ce qui n'empêche pas le professeur de former le goût de ses élèves en leur montrant des objets de même sorte, bons ou mauvais, en en faisant la critique, en les conduisant dans les musées pour leur expliquer comment les siècles passés avaient compris le rôle, la silhouette et la décoration de ces objets : un flambeau Louis XIV peut intéresser autant les enfants qu'un bahut Renaissance, un vaisselier gothique autant que les rais de cœur, les oves et les godrons de certains morceaux d'architecture.

*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*

Au lieu de suspendre le modèle toujours de la même façon, dans le même éclairage, nous désirons en faire le tour, en donner des croquis à vue dans différentes positions, avant de le représenter en géométral.

Les enfants n'ont pas le temps de fignoler un dessin à la pointe du crayon, les programmes sont trop chargés et, de plus, ce serait inutile. Ce qui donne de la sûreté à la main, ce n'est pas ce travail d'ombres que seuls réussissent les élèves précautionneux, mais c'est l'étude d'une courbe prise et reprise, d'un trait droit dans une position quelconque, conduit avec fermeté.

Nous préférons leur faire sentir le relief par des vues de profil, de face, de trois-quarts. Nous pensons, le temps

*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*

étant très limité, qu'il vaut mieux leur faire dessiner beaucoup de choses et leur faire acquérir de la rapidité et de la netteté dans l'exécution, que les laisser s'endormir de lassitude sur le rendu de quelques exemples.

Nous leur demandons des dessins de mémoire après examen du modèle, ou bien de souvenir, en remplaçant ensuite le modèle sous leurs yeux, ou encore, étant donné le croquis de tel aspect d'un objet, en déduire tel autre aspect à l'aide du raisonnement.

Ces exercices sont très fructueux pour développer l'esprit d'analyse, de synthèse, d'intelligence de la construction dont nous parlions tantôt.

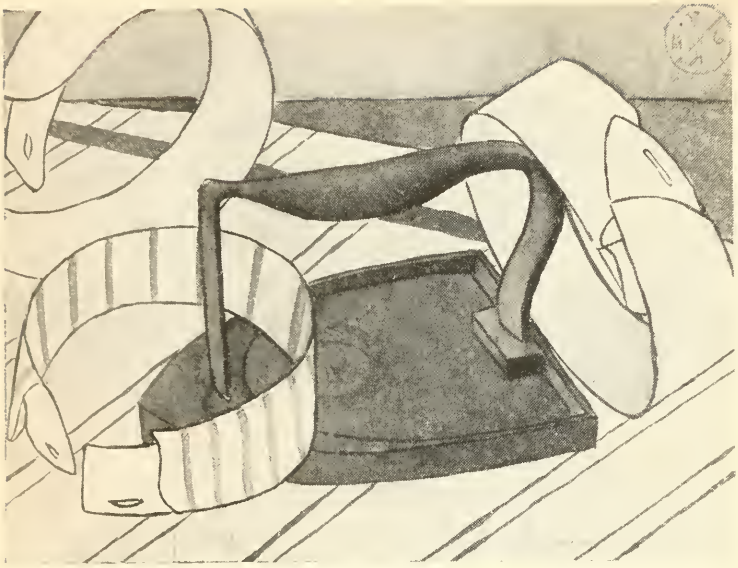
En revanche, nous condamnons ces dessins de mémoire qui consistent à reproduire en petit, avec les mêmes fioritures, la même absence de caractère, les mêmes erreurs de proportions, et, dans la même pose, le modèle dessiné en grand, précédemment. Cet exercice ne rime à rien, n'enseigne rien.

A l'étude des objets usuels vient se joindre celle des plantes, des animaux, des coquillages, des draperies simples. On exécute aussi dans les cours complémentaires des croquis d'après les camarades.

Les promenades dans les parcs, les études en plein air sont favorisées le plus souvent possible.

Soulignons l'importance des exercices de modelage qui viennent fortifier les études qui précèdent et s'ajouter au dessin linéaire et aux croquis cotés, dans les cours complemen-

*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*



*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*

taires professionnels de garçons.

De temps à autre, pour délasser nos élèves, nous leur demandons un « dessin libre », mais ceci est plus le fait des petites classes que des grandes, dans lesquelles il se confirme, de plus en plus, qu'il ne donne aucun résultat appréciable.

La composition décorative généralisée dans toutes les classes des cours supérieurs et complémentaires passionne les enfants, car elle arrive accompagnée du prestige de sa fée : la couleur.

La couleur plus sensorielle et sentimentale laisse au dessin le domaine mental et intellectuel.

Un jour, peut-être, la science résoudra-t-elle les problèmes d'harmonie de la couleur par une équation, c'est possible ; mais, en attendant, les lois qui la régissent appartiennent en majorité au domaine de l'intuition.

Néanmoins certaines de ces lois sont saisies à présent par l'intelligence, et on sait d'avance que tel ton, juxtaposé à tel autre, donnera une impression harmonieuse gaie, et que le même premier ton voisinant avec tel autre donnera encore une impression harmonieuse, mais triste.

Les résultats, bons ou médiocres, que nous connaissons par expérience, nous pouvons les indiquer aux enfants en leur expliquant le pourquoi, si possible, en développant leur sensation s'il n'y a pas d'autre moyen de démonstration.

On peut aussi leur faire distinguer un ton chaud d'un ton froid ; on peut analyser devant toute une classe le coloris d'un tapis, d'une poterie, d'une étoffe, de la repro-

*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*

*Cours complémentaires, préparatoires et ménager. — 11 à 16 ans.*

Cours complémentaires, professionnels et ménagers.

duction en couleur d'une œuvre d'art.

Nous avons franchi la période des balbutiements et nous pouvons leur fournir des indications suffisamment précises pour leur éviter l'emploi de toutes les nuances de leur palette sur le même dessin, l'écueil des harmonies sauvages, ou pire encore, celles des colorations anémiques et monocordes.

La composition décorative a donc un grand pouvoir de séduction sur l'imagination de l'enfant : la magie de la couleur, la liberté de l'invention, tout cela est plein d'attraits, même quand la forme à décorer, l'élément décoratif et la base de la coloration sont imposés. Malgré tout cela, on peut faire preuve de personnalité. Témoins les concours généraux de fin d'année et, tout particulièrement, ceux qui viennent de se terminer à l'Orangerie des Tuileries, et pour lesquels le jury a décerné un grand nombre de premiers prix avec félicitations et a même voté l'exécution d'une des épreuves.

L'exécution des projets de composition décorative est toujours une joie pour les élèves; c'est une récompense qui témoigne que leurs conceptions sont réalisables; enfin cet exercice d'application les séduit par « le charme de la matière ».

C'est un champ d'expériences d'ailleurs très restreint.

Les murs de l'école sont naturellement le prétexte de frises au pochoir.

En céramique : des formes de poteries, des vases, des plats, des dessous de plats, des assiettes, des carreaux de revêtement sont décorés.

Parmi les étoffes : des tissus pour tentures murales sont peints directement, ainsi que des éventails et des paravents.

Des coussins, des pelotes sont brodés en ficelle, en laine ou en soie; puis des robes d'enfants, chemisettes, bonnets, voiles, réticules, écharpes, ceintures et rubans; des chemins de table, napperons, porte-fruits, cosys, serviettes à thé, etc., etc.

Bref certains objets familiers : boîtes,

*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*

flacons, plateaux, coupes, choisis entre les plus stables, nous offrent des surfaces propices à des essais d'application.

La technique est parfois malmenée, mais nous n'attachons pas à ces fautes professionnelles une importance exagérée, car, dans la limite de ces travaux scolaires, toujours pleins de goût, du reste, il faut compter, non seulement avec l'inexpérience des débuts, mais encore avec l'insuffisance de l'outillage et des matériaux employés, et enfin avec le peu de temps que nous accordent les programmes d'enseignement général.

*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*

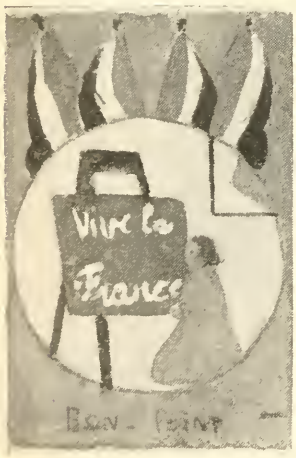
Au surplus, nous le répétons, l'école primaire n'est pas une école professionnelle.

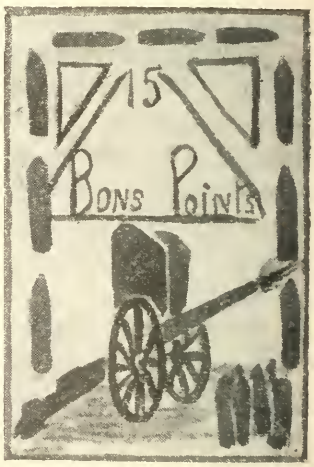
C'est une ruche immense dans laquelle, après le travail collectif, se sérient les vocations. Et, c'est grâce à la variété des enseignements exercés dans les cours complémentaires que les élèves, dont les dispositions se sont manifestées dans l'une ou l'autre sphère, peuvent s'orienter utilement vers le commerce, l'industrie, les carrières universitaires, les métiers manuels ou les écoles d'Art décoratif.

En résumé, nous pouvons soutenir que le Dessin, tel qu'il est enseigné dans les écoles de la Ville de Paris, concilie la logique et l'expression, l'esthétique et la construction.

Il est pour tous une opération visuelle, manuelle, intellectuelle et, pour certains, un moyen de traduire leur émotion et de révéler leur tempérament.

Il contribue, dans une large mesure, à donner aux enfants la hardiesse de la pensée, de la personnalité, de la confiance en soi, par l'audace même qu'on réclame d'eux dans la conception et l'exécution de leurs dessins : objets de gros volumes, analyses serrées, colorations puissantes, variété des exercices






*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*

Cours complémentaire, professionnel et ménagère. — 13 à 15 ans.

préparés tant dans le dessin à vue qu'en composition décorative.

Les règles progressives employées par nos professeurs ont assez de souplesse et d'ampleur pour guider l'élève sans le refréner, pour le discipliner sans lui couper les ailes pour l'inciter à observer, à réfléchir, à se concentrer et à créer.

Il est indéniable qu'un de nos élèves, sortant actuellement de l'école primaire est mieux préparé que ceux des générations précédentes pour lire ou écrire un croquis coté, un plan, une forme ; faire choix personnel et moderne d'un tissu, d'un labelut ; apprécier une coloration riche, délicate ou vibrante ; discerner l'effort et l'intérêt des recherches modernes, posséder un sens critique plus averti, devenir un acheteur plus éclairé, et ceci, indépendamment de l'augmentation de sa valeur propre en tant que cellule productive dans le pays.

Mais il est temps de se souvenir de la sentence de Gœthe : « Nous écrivons trop et nous ne dessinons pas assez. »

Cours complémentaires, professionnels et ménagers.

Écourtons donc les écrits. Écourtons aussi les palabres.

Ce qu'il importe aujourd'hui, c'est que la discussion suive l'action au lieu de la précéder.

Multiplions les expositions d'ensembles.

Discutons devant des programmes réalisés sur les murs et non autour des tapis verts des salles de commissions.

Fuyons les procédés et les systèmes empiriques, mais expérimentons les méthodes.

Au contact de la vie agissante, de la vie industrielle de la nation, renouvelons-nous.

Nous pouvons nous tromper... Il sortira quand même de nos recherches des germes de vérité. Il y a des erreurs dont les résultats sont significatifs, car ils permettent aux initiatives de fructifier et aux nobles entreprises de se développer en faveur de la collectivité et au bénéfice de la richesse nationale.

PAUL SIMONS,
*Inspecteur principal de l'Enseignement du Dessin de la Ville de Paris.*

*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*

Cours complémentaires, [illegible]

# LE TÉMOIGNAGE DES ENFANTS

On pouvait former toutes les hypothèses sur l'âme des enfants durant ces trois années de guerre, on pouvait s'inquiéter de leur action sur la qualité et le développement de leur jeune sensibilité, et voici que, dans une sorte d'éblouissement de la couleur, ils répondent victorieusement à nos préoccupations. L'ensemble de leurs dessins exposés au musée Galliera nous révèle une vie ardente et nombreuse, comme si la race attaquée se défendait dans ceux qui auront la charge de la perpétuer avec ses spécifiques vertus.

On a dit les mérites de cette exposition, comment elle démontre l'excellence de la méthode de M. P. Simons, qui a obtenu des résultats si rapides et si imprévus, combien elle est riche aussi d'avenir, susceptible d'une longue et fructueuse évolution. Il suffit de regarder ces milliers de dessins pour se convaincre de sa sûreté scientifique, de son pouvoir vivifiant, de son caractère général. Elle ne tend pas à faire produire de l'exceptionnel, des numéros de concours; au contraire, d'un mouvement égal elle élève la qualité des travaux des enfants auxquels elle laisse certes, la spontanéité, mais qu'elle dirige également à la

Cours complémentaires, [illegible]

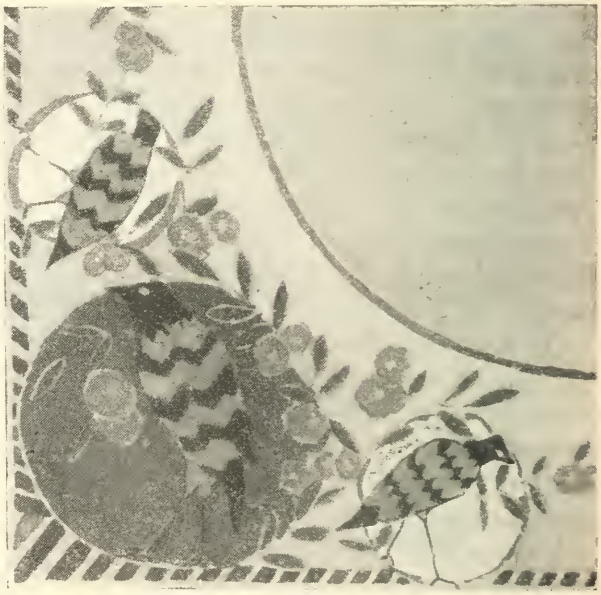
*Cours complémentaires, professionnels et ménagers,*

base, des connaissances essentielles et indispensables.

La particularité des œuvres réunies, c'est l'abondance, la liberté d'expression appuyée sur des études sérieuses, l'impression directement ressentie, et l'on ne sait par quel prodige de la tradition qui agit à l'insu même des écoliers, une rare faculté d'équilibre, d'élégance et de bon sens. Et de ces qualités, en quelque sorte innées, découlent la facilité d'exécution, une précieuse possibilité d'interprétation dans la matière. Presque tous ces dessins pourraient *servir*, dans l'acception la plus exacte du mot, et les industriels avisés y trouveraient une source de modèles pour le papier peint, les tissus, la céramique.

Mais ce n'est pas les qualités d'art ou d'utilisation de ces travaux d'enfants que je veux examiner, c'est plutôt le rôle moral de l'enseignement du dessin tel qu'il est pratiqué dans les écoles de la Ville de Paris que je ferai brièvement ressortir.

Les thèmes donnés par M. P. Simons et ses professeurs sont inspirés par la vie journalière d'une époque extraordinaire entre toutes, et dure et cruelle... Ils disent aux enfants : « On nous fait la guerre, il faut nous défendre. Des gens armés sont venus dans votre maison pour en chasser votre maman, il faut la défendre. » Et de suite les images de la guerre viennent éclore sous les doigts, peu exercés encore



*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*

des enfants, mais si sincères, si naïfs, si vrais. Ils imaginent l'ennemi, les violences, les sauvageries, ils le repoussent, mais ils sont surtout émus par l'aspect des blessés qu'ils rencontrent dans les rues, et les voici dessinant des hôpitaux, des infirmières, des soldats couchés que l'on soigne avec dévouement. Ce sentiment est général. Ils aiment aussi la bravoure et l'honneur, mais s'ils célèbrent ces vertus, c'est sans outrance : ils semblent en comprendre le prix.

Cours complémentaires, professionnels et ménagers.

On aurait pu craindre que leurs compositions ne fussent affectées par le poids terrible de la guerre et qu'ils n'y montrassent de la faiblesse, mais non, ils en traduisent les impressions en force, avec du stoïcisme, et parfois de la bonne humeur où vibre la fine ironie de Paris. Pas une plainte devant le devoir tragique. Que nous sommes loin du romantisme, et l'on peut dire du réalisme un peu étroit qui prévalait il y a vingt ans

Cours complémentaires, professionnels et ménagers.

*Cours complémentaires, professionnels et ménagers.*

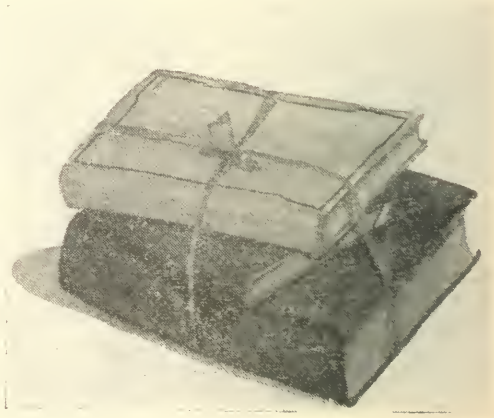
nages est contée dans ces mille compositions, qui relatent le souci du pain, du charbon et du gaz, l'on n'y trouverait pas une seule plainte, un seul trait d'amertume, on y découvre plutôt de la cocasserie de l'ironie légère, ce sens de l'observation narquoise qui appartiennent en propre au Parisien. C'est la plus belle forme du courage en face de la vie difficile.

Mais les enfants s'élèvent au-dessus de ce qu'ils voient chaque jour, de ce qui les touche directement, et tous les grands soucis du pays ne leur sont pas étrangers. Ils dessinent d'abord pour toutes les œuvres de solidarité, ils imaginent des compositions touchantes pour appeler les dons généreux.

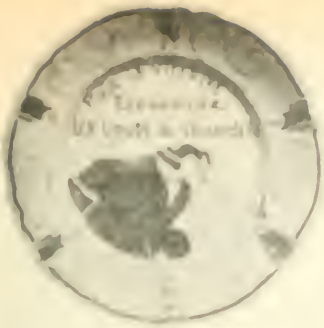
Cet art nouveau est né d'une génération nouvelle qui, par un merveilleux équilibre de ses dons, est abondant sans désordre, sincère sans sécheresse, lyrique sans emphase.

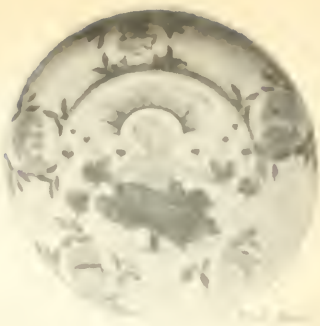
De la guerre qu'ils imaginent, les enfants passent aux difficultés du foyer, et là combien ils sont émouvants et véridiques. Ce sont des confessions qu'ils tracent sur ces feuilles légères, et elles resteront comme les témoins ingénus de notre époque. On les recherchera plus tard avec passion, car elles apprendront mieux que n'importe quel récit et n'importe quel document, aux historiens futurs, comment se comportaient les petits Parisiens pendant que le père était aux tranchées, et que la mère, soucieuse, devait s'ingénier pour assurer aux gosses les vivres, la lumière et le feu. Toute l'existence des humbles mé-

LOUIS LUMET.



*Cours B.*





# LA CÉRAMIQUE DE GUERRE

par Lucien DESCAVES

Que les faïences patriotiques soient, comme l'a dit Champfleury, l'art populaire du dernier échelon, cela ne l'empêche pas d'exister, d'avoir des amateurs et de grandement mériter leur estime. Il a la mode aussi, tout comme l'imagerie populaire. Rien de ce qui exprime à une des simples ne doit nous laisser indifférents, et il faut partager, sur ce point, l'opinion de Renouvier, dont les préférences en art allaient à l'*enseignement* plutôt qu'à la *jouissance*.

J'ai donc visité, avec empressement, cet été, l'Exposition des faïences patriotiques ouverte, à la Mairie du VI^e arrondissement, au profit d'une œuvre de guerre. J'étais curieux de voir se réveiller, aux secousses des événements qui se succèdent depuis trois ans, une tradition en léthargie ; car, lorsque la guerre éclata, la céramique avait depuis longtemps cessé de traduire la politique et les mœurs, au moyen des symboles et des emblèmes qui apparaissaient sous l'émail des faïences, à l'époque de la Révolution.

Champfleury a parlé longuement de celles-ci et fait suivre son étude de brèves indications touchant l'Empire, la Restauration, 1830 et Louis-Philippe. La peinture, en effet, devenait de plus en plus rare à mesure qu'il avançait dans le XIX^e siècle. Il ne trouvait à mentionner, sous le second Empire, qu'une fournée de faïences plébiscitaires et bonapartistes fabriquées à Périgueux ; enfin la guerre de 1870, la proclamation de la République et la Commune même ne se signalèrent, après coup, semblait-il, que par des pièces sujettes à caution.

Le premier résultat de l'instruction donnée au peuple a été de lui faire honte d'une naïveté qui ne manquait pas de charme. Le paysan, dès qu'il a su lire et écrire, n'a plus vu du même œil les choses familières qui l'entouraient. L'enseignement primaire les a dépréciées. Il a commencé à remplacer l'image d'Epinal par des découpures de journaux illustrés, et à troquer l'assiette peinte et le plat d'étain, contre de la vaisselle d'une entière blancheur. Il s'est appauvri en croyant s'enrichir. Il a sottement rougi de ses sujets d'orgueil.

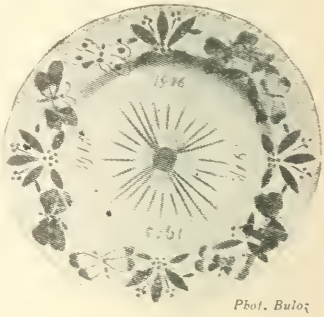
Tout ce qui faisait autrefois la parure et la gaieté de son foyer, faïences peintes, vieux étains, cuivres étincelants, est maintenant aux mains des marchands et des collectionneurs. Et dans quel désordre : armoires, coffres, bahuts, commodes, dressoirs, horloges, tout le mobilier du pauvre fait figure de nouveau riche dans l'appartement bourgeois qui l'a recueilli sans égards pour sa destination primitive. On s'aperçoit tout de suite qu'il n'est pas à sa place, qu'il n'a pas l'habitude... On a eu beau transformer le buffet en bibliothèque, il sent toujours le hareng.

La céramique populaire n'a pas échappé à ce vandalisme à rebours, et il me semble quelquefois entendre la protestation des anciens potiers de Paris, de Nevers, des Ilettes ou de la Vendée, qui s'écrient d'outre-tombe : « Est-ce possible ! Mieux vaut la mort sans phrases que cet esclavage doré sous vitrine ou à l'attache au mur ! Vous avez dépouillé le peuple de ce que nous avions fait exprès pour lui, pour son usage, et aussi pour témoignage de son goût que le nôtre reflétait. Si encore vous aviez substitué à nos produits des objets de même valeur artistique ou à peu près. Mais non ! Comparez ce qu'il vous a donné à ce qu'il reçut en échange ! »

Et c'est vrai. Il y a eu un art populaire tant qu'il y eut des artisans. L'artisan ne créait pas, d'accord..., mais il interprétait librement. Il n'était pas, comme la machine, asservi au modèle, et il ne le retouchait pas non plus. Il faisait mieux : il l'adoptait temporairement ; il en était, pour ainsi dire, le père nourricier ; il l'élevait sur ses genoux en chantant, si bien que le père véritable, en retrouvant le fils de ses œuvres, s'étonnait tout bas de l'avoir fait si beau. L'artisan ajoutait quelque chose à la conscience professionnelle : il avait des ailes aux mains.

Je me demandais quelquefois, avant la guerre, si l'on verrait jamais refleurir des symboles et des légendes au creux d'une assiette, aux flancs d'un broc, sur la panse d'une soupière... La guerre est venue et la faïence patriotique lui doit un revif inespéré. Louons donc de leur initiative les hommes de bonne volonté qui, comprenant la nécessité de remonter aux sources de l'inspiration populaire, ont eu l'idée de demander à la première jeunesse, voire à des écoliers, une renaissance de la céramique emblématique.

L'Exposition de la Mairie du VI^e fut, à cet égard, pleine de promesses. Si beaucoup d'envois ne respiraient pas le naturel qui appartient (ou qui devrait appartenir) à l'âge tendre, à qui la faute ? Je suis convaincu que le maître a laissé, le plus possible, vagabonder l'imagination de l'élève. Celui-ci, malheureusement, est de bonne heure enclin à l'*imitation* plutôt qu'à l'*expression* directe. Les observations qui s'inscrivent




Phot. Buloz

FAÏENCES PATRIOTIQUES CONTEMPORAINES (*Exposées à la Mairie du VI^e Arr^t à Paris.*)

Faïence de Chalons-sur-Marne (coll. [illegible])

Faïence anonyme (coll. M. [illegible])

sur la plaque sensible de sa rétine, où la pâleur d'une copie, où la trouve l'inévitable monotonie qu'engendre la reproduction. Il n'est à tout vu, depuis la guerre, de coqs symboliser la vigilance et la force, qu'il n'en tient à toute représentation et il y sonne comme à une loi. Et le coq est partout : sur la cheminée, sur l'épaule du poilu, sur le 75 quand il ne se suffit pas à lui-même, au fond de l'assiette.

La moindre originalité serait évidemment bien préférable à ces devoirs de bons élèves... ; et je suis étonné qu'on n'ait pas tiré un meilleur parti de l'aviation. Là encore, on les sent gênés par ce qu'ils ont lu dans les images et sur les journaux illustrés qui traînent à la maison. On aimerait plus d'abandon, de candeur, de sincérité. On cherche en vain l'équivalent de l'ancienne assiette de Nevers d'une décoration si sobre, où l'on voit la figurine emmiellandée d'un patriote surmonter cette profession de foi que signe un nœud de rubans : *Je chéris Ma liberté*.

Ce n'est pas seulement l'incorrection grammaticale que l'on ne trouve pas dans les compositions d'à présent... Autre chose en a disparu que rien ne supplée : une ardente fièvre... et le cri qui la propageait. Ce cri, cette profession de foi, ce credo, la plupart des faïences révolutionnaires sont les tout entendre et c'est le signe par lequel elles furent et demeurent victorieuses. L'allégorie, l'allusion, l'emblème ne remplissaient pas la ferveur des premiers républicains. Ils avaient besoin de s'épancher vigoureusement et saisissaient toute occasion et tout moyen de le faire.

On ne saurait, évidemment, attendre ces effusions patriotiques des jeunes gens dont la mémoire et l'application étaient seules sollicitées.

Quoi qu'il en soit, entre les gentils projets des exposants, un public nombreux a choisi maints modèles qui sont exécutés avec soin par la manufacture de Quimper, ainsi qu'une aimable fantaisie de Benjamin Rabier.

C'est une fabrique de Choisy-le-Roi qui, la première, je crois bien, a mis dans le commerce, en 1913, des faïences patriotiques. Elles ne sont pas exemptes de reprische, si l'on accorde qu'elles procèdent moins de l'art du potier que de l'imagerie populaire. La terre émaillée, comme n'importe quelle autre matière, doit être traitée suivant son caractère propre. Ce qui convient à l'une détonne chez l'autre. Les décors

de la céramique la plus humble ne s'obtiennent pas en glissant, sous émail, les couleurs violentes de la palette des imagiers d'Epinal et le dessin élémentaire qu'elles accompagnaient. A chaque fabrication, sa technique et son harmonie.

Du moment que la porcelaine ne considérait pas comme une déchéance le fait de s'associer à des démonstrations de patriotisme, il eût été dommage que Limoges n'y participât pas. Nous avons donc vu avec plaisir une grande manufacture accepter d'un peintre limousin distingué, Eugène Alluaud, six assiettes historiques commémoratives : *Le poilu* 1915. *Un bleuet. Un blessé. Les cuistots. La guerre aérienne. La croix de guerre.* Alluaud, pour qui la pâte fine est sans secrets, ne force pas les couleurs qu'elle comporte, et se contente de relever une tonalité discrète, au moyen du cordon de fleurettes jaunes et bleues qu'il jette dans le marli.

A la vérité, ces assiettes et deux vide-poches, édités en mémoire des *Journées du Limousin*, n'ont été répandus que dans la région, et leur prix ne les destine guère, en outre, qu'à un petit nombre d'amateurs.

J'en dirai autant de quelques autres porcelaines décorées d'attributs, d'allégories, de sujets patriotiques et de faisceaux de drapeaux aux couleurs des alliés. Leur prix relativement élevé s'oppose à ce qu'on les expédie par grosses dans les campagnes, comme faisait la faïencerie de Nevers, au temps où elle approvisionnait non seulement les ménages, mais les auberges, les séminaires, les couvents, les collèges, les hôpitaux. Elle pénétrait partout. Le marchand l'étalait sur la foire et n'étalait pas que des assiettes. Il alignait aussi des soupières, des moutardiers, des brocs à cidre, des pichets, des tasses, des saladiers, des plats à barbe, que sais-je ? Tout était bon à la propagande des idées nouvelles. Tandis que les soldats de la République portaient la Liberté à travers le monde, les colporteurs en distribuaient l'image gravée et peinte sur des objets usuels qui devenaient, à la longue, sinon des dieux lares, du moins les grillons du foyer. Cassait-on une assiette, un pot ? On ne prenait pas la peine d'en rassembler les morceaux pour les recoller. La dépense était trop minime pour qu'on y regardât. Les plus belles pièces n'étaient pas convoitées par le collectionneur qui a contribué ainsi à corrompre le goût public, car il induit le pauvre en tentation non pas d'acheter mais de vendre.

C'est pourquoi, d'ailleurs, je ne suis pas bien sûr, à présent, que le peuple se prérendrait davantage acquéreur, même au meilleur marché, d'objets domestiques joignant l'agréable à l'utile. Toute son éducation est à refaire en commençant par l'A. B. C... ; et l'A. B. C. pourrait être justement cette faïence patriotique ou légendaire qui semait la table de fruits, de fleurs et de devises et changeait le plus modeste dressoir en espalier généreux.

L. DESCAVES.

FAÏENCE RÉVOLUTIONNAIRE DE NEVERS.

# LES JOURNÉES NATIONALES

Les artistes auront apporté pendant la guerre la plus grande et la plus heureuse activité. Ils ont payé de leur personne, en allant sur le front faire du camouflage, en fixant par le pinceau les aspects saisissants des champs de bataille et des ruines. A l'arrière, ils ont traduit par de belles œuvres toutes les nuances du sentiment public et toutes les nécessités et obligations de la Défense, et, ce faisant, ils ont propagé sur les masses le rayonnement de l'Art et de la Beauté. En résumant leur rôle durant ces années tragiques, on arrive à cette constatation qui semble paradoxale : jamais l'influence des artistes ne s'est manifestée avec autant d'efficacité au service de l'éducation esthétique des foules, de la culture du goût et de l'affinement des âmes ; jamais autant d'affiches et de vignettes n'ont répandu et propagé, parmi les peuples autant d'idéal.

La guerre aura été une période féconde pour l'Art.

On le démontrerait aisément en passant en revue tout les placards illustrés, insignes, médailles, estampes, images que les événements et les circonstances ont fait naître. On se bornera ici à l'examen des documents relatifs aux *Journées Nationales* qui furent, jusqu'à ce jour célébrées en France et chez nos Alliés.

Une pareille étude, après trois ans de guerre, serait malaisée, car les éléments en sont ou dispersés ou disparus. A Londres et à Berlin, l'Etat a créé un Musée de guerre où tous les documents de ce genre sont réunis, catalogués, conservés. En France, il y a un projet de loi à cet égard : c'est insuffisant.

Heureusement, des esprits avisés, M. et Mme Henri Leblanc ont eu l'idée de faire eux-mêmes cette collection, qui compte déjà 50.000 pièces. Ils l'ont offerte à l'Etat qui vient de leur faire la grâce d'accepter, sans savoir où il la logera. Quoi qu'il en soit, cette collection est inestimable et, sans elle, les historiens de l'avenir seraient fort empêchés. Je me fais un agréable devoir de remercier M. et Mme Henri Leblanc d'avoir bien voulu mettre à ma disposition les documents utiles à mon enquête, — et j'arrive à cette revue des *Journées* qu'Hésiode eût appelées *les Travaux et les Jours*.

La *Journée du Poilu* du 25 décembre 1915 nous a valu tout un lot de belles œuvres. Steinlen a portraituré deux poilus qui quittent le front pour aller au repos, après s'être bien battus. Willette intitule sa composition : *Enfin seuls* ! Un permissionnaire et son amie s'embrassent tendrement, devant le caniche compatissant et près de la machine à coudre qui va se taire quelques jours. Léandre assied, près de l'âtre, une bonne vieille qui pense aux combattants, et son rêve s'estompe dans le ciel. Neumont dessine avec vigueur un lanceur de grenades. Poulbot fait quêter dans la rue deux enfants des faubourgs, « pour que papa vienne en permission, s'il vous plaît » ! Le poilu de Lucien Jonas défait le colis qu'il vient de recevoir : son camarade, occupé à tirer sur le Boche, tourne la tête et le regarde en souriant.

Pour la *Journée des Eprouvés de la guerre*, 26 septembre 1915, Luc-Olivier Merson annonce la Tombola organisée par le Syndicat de la Presse française. Une Renommée laurée et ailée est accoudée, et tient une trompette. Cette figure orna non seulement les affiches, mais aussi l'enveloppe des vignettes qui furent vendues dans les rues et dont quelques-unes portaient les numéros de la loterie. La collection de ces vignettes constitue un joli album, varié et artistique. Il suffit de rappeler les œuvres qui la composèrent : le *Maréchal Joffre*, par Jacquin; le *Général Galliéni*, par A.-F. Gorguet ; la *Conquête*, par Rodin; *Chanteclair*, par Benjamin Rabier; *M. Poincaré*, par Marcel Baschet; *Millerand*, par Friant; l'*Infirmière*, par Gervex; le *Zouave en famille*, par Jean Béraud; les *Victoires mutilées*, par L. Jonas; la *Victoire de Samothrace* ; le *Vieillard et l'Enfant dans les ruines*, par Rose; *Gloria Martyrum*, par J.-P. Laurens; le *Poilu*, de Flameng ; l'*Archiduc Nicolas*, par Marcel Clésinger; l'*Enfant de troupe*, par Léandre; le *Sénégalais*, d'Abel Truchet ; le *Premier Invalide de* 1915, par J.-Marc Caujolle; le *Général Cadorna*, de Cappiello; *Sur l'Yser*, par Maurice Leloir; le *Lieutenant Warnefond*, aviateur, par E.-H. Baudot; le *Général Foch*, par Aug. Leroux; le *Maréchal Sir John French*, par Marcel Clésinger. Tel fut le petit musée d'art et de gloire qui fut, tout un jour, offert pour quelques sous aux passants.

Je n'insisterai pas, faute de place, sur tant d'affiches intéressantes que nous connaissons pour les avoir longtemps regardées sur les murs de nos rues : pour les *Journées de Paris*, le 14 juillet 1915, la Quêteuse ; le 14 juillet 1916, les gosses de Poulbot, coiffés qui d'un bonnet de police, qui d'une casquette, qui de ses cheveux blonds, et rendant les honneurs à un Sénégalais et à un poilu d'ici ; le 14 juillet 1917, la gentille fillette à la cocarde : elle joue avec sa poupée, un zouave blessé ; son caniche tient une sébille. Nous avons encore tous ce touchant tableau sous les yeux ; — pour la *Journée des Orphelins de la guerre*, la belle affiche de Roll : une pauvre mère et ses deux enfants succombant à la misère ; celle de Bernard Naudin, les *Deux Orphelins* ; celle de Foerster, les petits orphelins devant une tombe ; — pour la *Journée des Tuberculeux*, les remarquables œuvres de Lévy Dhurmer (le malade dans les pommiers en fleurs) et d'Abel Faivre : *Sauvons-les* ! ; — pour la *Journée de l'Armée d'Afrique et des Troupes coloniales*, les spahis et turcos de Fouqueray, la *Tranchée* de Lucien Jonas, et le joli encadrement arabe mis par de Waroquier au texte de l'affiche du 10 juin 1917.

N'oublions pas la *Journée Serbe*, le 25 juin 1916, pour laquelle Steinlen crayonna un Serbe et un Poilu se tenant par la main, tandis que Fouqueray évoquait l'exode, là-bas, de tout un peuple en exil, passant sur le pont en pierre que couvre la neige, peuple martyr et admirable dont l'infortune provisoire sera payée par le bel avenir que nous lui devons et que nous lui devons, à lui comme au peuple belge, qui est aussi sa radieuse *Journée* chez nous.

Les *Journées de Provence* ne furent pas moins heureusement présentées par les meilleurs artistes : *Journée du Calvados*, 15 août 1915 : Léandre met une jolie quêteuse au-devant d'un groupe de blessés, derrière lesquels la bataille continue ; *Journée Nivernaise*, 12 septembre 1915 : une infirmière de la Croix-Rouge quête auprès d'un blessé ; *Journée du Finistère*, 10 octobre 1915 : A. Deyrolle a groupé, dans une composition heureuse, le poilu qui part vaillamment, et qu'accompagnent sa femme et ses enfants ; des vers bretons de Le Guyader, traduits à côté par A. Dupouy, font une légende à cette scène émouvante. Un des bambins tient le fusil, l'autre brandit le drapeau ; le troisième dort dans les bras de sa mère. Cette affiche fut reproduite sur la couverture de la plaquette-souvenir qui fut tirée et vendue à cette occasion, et qui est une véritable œuvre d'art par l'intérêt des textes qu'elle reproduit : *Marons*, d'Adice ; la *Ville-dieu de Concarneau*, par C. Fromuth ; *Tête de Breton*, par J. Milner ; *Poilu et Infirmière*, par E. Herland ; la *Mobilisation des Pêcheurs*, scène vigoureuse de Grandjean Taylor ; La *Bonne d'Hôpitaux*, par H. Gunsler ; le *Grand-Pêch* par Guillou, l'encrchure *Fusilier marin dans la tranchée*, par E.-B. Hirschfeld ; le *Port de Concarneau*, par P. Legoût-Gérard ; le *Bretonne de pointe*, par Lucien Simon ; *Paysage*, par A. Deuchez ; *Chemin breton*, par Matthis ; *Marchand de pommes*, par Thompson ; *Veillée matinale à Morlaix*, par Le Gueinnec ; *Saint-Corentin de Quimper*, par Chauvergnel : toute une anthologie graphique de la Bretagne.

Pour la *Journée de l'Oise*, 27 octobre 1915, Léandre dessina pittoresquement une paysanne normande guidant par le chemin avec sollicitude un poilu aveugle. Henry Gerber a fait l'affiche de la *Journée de Bourg-la-Reine*, 1er novembre 1915 : une mère conduit à l'école des trois petits enfants dont l'un a un panier au bras. La même ville lui inspira une seconde *Journée* de la même ville, le 22 octobre 1916.

En 1916, le 23 janvier, c'est là *Journée du Puy-de-Dôme*, la spirituelle affiche de Willette : Mère-Grand-Poly, soldat du front, reçoit des boîtes, des bonnets et un cœur : cette composition rêveuse et quelque peu vieillie a eu un grand succès ; et l'intéressante affiche de Poulbot : deux pauvres petits vont, par la neige, abrités sous un parapluie, porter un colis à la poste : « Avec ça, il ne sera pas enrhumé, papa ! » Le 5 mars, autre affiche de Poulbot pour la *Journée de l'Oise* : un poilu, amputé d'une jambe, fait ses premiers pas au bord de la mer avec sa femme et son gamin ; le dessin est fait non avec des fourches d'acre. La composition de Chanteau pour l'affiche de la *Journée de l'Aunis*, 14 mai, est gracieuse : un poilu avec sa jolie marraine. La *Journée Girondine*, 2nd juin, a inspiré à Willette un vaste bouchant : un poilu aveugle est guidé par sa femme : devant eux, une Marianne, qui est une solide Bordelaise et une belle femme, quête pour lui.

C'est Willette encore qui a fait l'af-

fiche de la *Journée de l'Hérault*, 15 octobre : c'est peut-être son chef-d'œuvre en ce genre, et c'est, en tout cas, une des meilleures de toutes. Un bon gros Bacchus, couronné de pampres, jovial et expansif, est à cheval sur un tonneau de vin dont un poilu s'approche en souriant à la perspective d'un bon quart de « pinard ». Un soldat boche, hirsute, barbare comme un homme des cavernes, saoul de bière, rougeaud, lippe pendante, un renard symbolique à ses pieds, arrive en titubant pour prendre sa part de la purée septembrale ; il reçoit un coup de thyrse sur l'occiput et Dionysos le chasse en lui criant : « Veux-tu bien te sauver, phylloxéra ! » Il y a dans tout cela un mouvement, une verve, un entrain, un esprit qui font de cette œuvre un petit chef-d'œuvre.

Cette *Journée de l'Hérault* a bien inspiré les artistes. Une autre affiche portait un appel joliment encadré par les armoiries multicolores de toutes les villes du département : l'effet est agréable.

Pour la *Journée du Loir-et-Cher*, A. Tardivent a dessiné en sépia une gracieuse fillette au col blanc. Sur l'affiche de la *Journée Sarthoise*, par Lionel Royer, une Victoire couronne un poilu.

Et nous voici à l'année 1917. Le 4 février eut lieu la *Journée Varoise*. Sur l'affiche de Willette, une plantureuse infirmière guide un blessé. L'affiche d'Abel Truchet est une jolie scène d'intimité bien traitée : des sapins, un mas ; la mère et sa fillette, le chien du logis assistent au départ du maître de céans, qui leur dit : « Et bientôt je reviendrai pour ne plus vous quitter ! »

Abel Truchet fit aussi l'affiche spirituelle de la *Journée d'Amiens* : un bon poilu joufflu et jovial porte dans ses bras un énorme obus.

Pour la *Journée de la Charente-Inférieure*, un tambour des armées de la Révolution, guêtres et gilet blancs, tricorne et habit bleu, bat le rappel sur l'affiche signée Willette, qui en composa aussi une fort jolie pour les *Journées de Seine-et-Marne*.

Au Mans, la *Journée des Prisonniers de guerre* fut l'occasion de faire vendre une carte-lettre-surprise contenant un numéro pour une loterie (25 septembre 1917), dont le gros lot était une villa de 20.000 francs. On trouvait dans ces enveloppes des dessins humoristiques dans le genre de Poulbot, inventés avec gaîté et esprit : les prisonniers, les brancardiers, le cuistot, le marmitage, l'embuscade, toutes scènes de gamins comiques.

Des *Journées* ont souvent eu lieu dans la Grande-Bretagne et leur souvenir nous reste par de nombreuses affiches. Elles se distinguent par le caractère si persuasif qui marque toutes les démarches de ce genre chez nos alliés. Le gouvernement a recours aux mêmes objurgations que le *Salvation Army*. Ses appels ont une ténacité qui les rend efficaces. Ils semblent tous lancés par ce personnage d'une de ces affiches, vêtu à la mode du temps de Cromwell, sourcil froncé, chapeau en tête, l'air solennel, le bras tendu vers le passant avec autorité ; le texte du placard demande : « Qui veut sauver notre cause en apportant de l'or ? » Et l'homme répond : *you* ! Et il vous regarde de ses yeux fixes, il vous fascine, il vous domine, il n'y a pas moyen de lui résister.

Les 14 juillet ont été, chez nos alliés, *France's Day*, le Jour de la France. L'affiche de 1915 s'appelle *The Supreme Sacrifice* ! L'auteur, M. Herbertward, a dessiné un soldat français sur un fond de paysage alsacien.

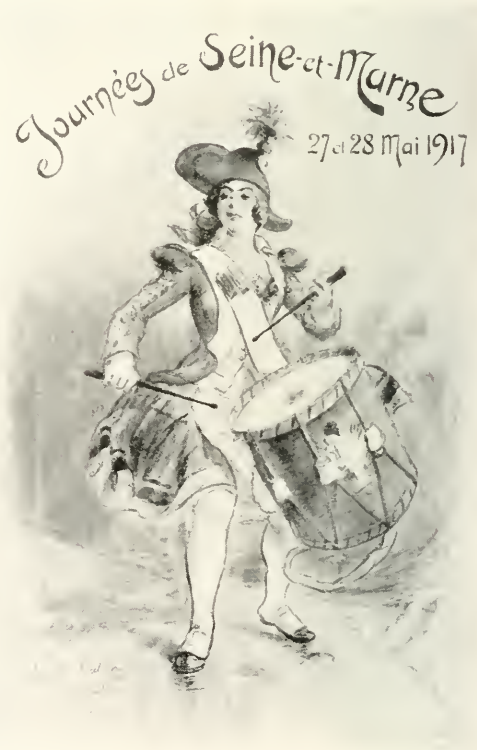
Journée de L'HÉRAULT
15 OCTOBRE 1916
Ad Willette
AU PROFIT EXCLUSIF DES ŒUVRES DE GUERRE DU DÉPARTEMENT

A. WILLETTE

A. WILLETTE.

*(Section phot. de l'Armée.)*

POULBOT.




A. WILLETTE.

COLLECTION LEBEANT

# BELGIAN & ALLIES AID LEAGUE

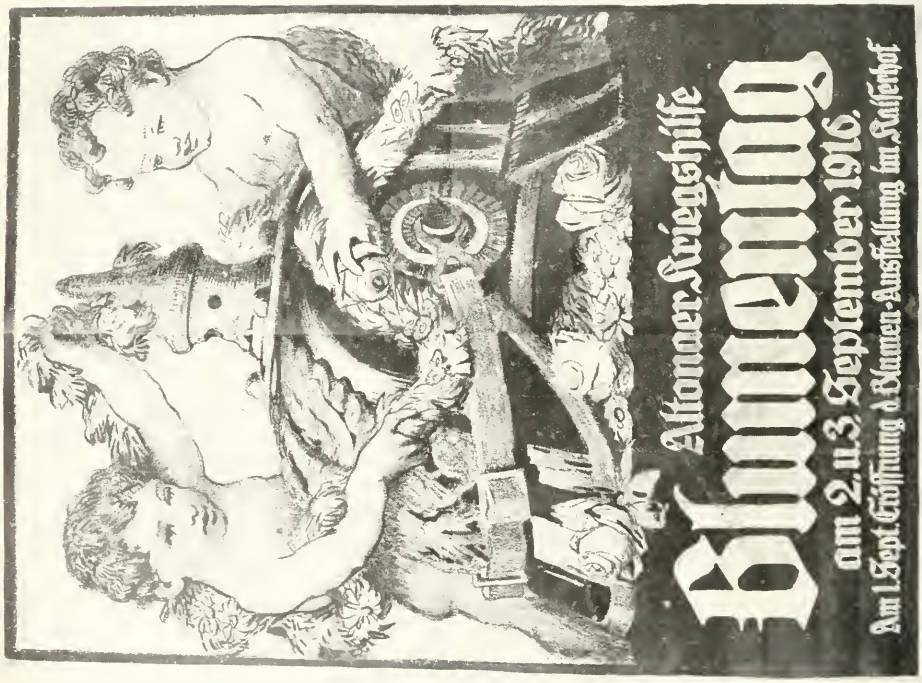
WILL YOU HELP THESE SUFFERERS FROM THE WAR TO START A NEW HOME — HELP IS BETTER THAN SYMPATHY

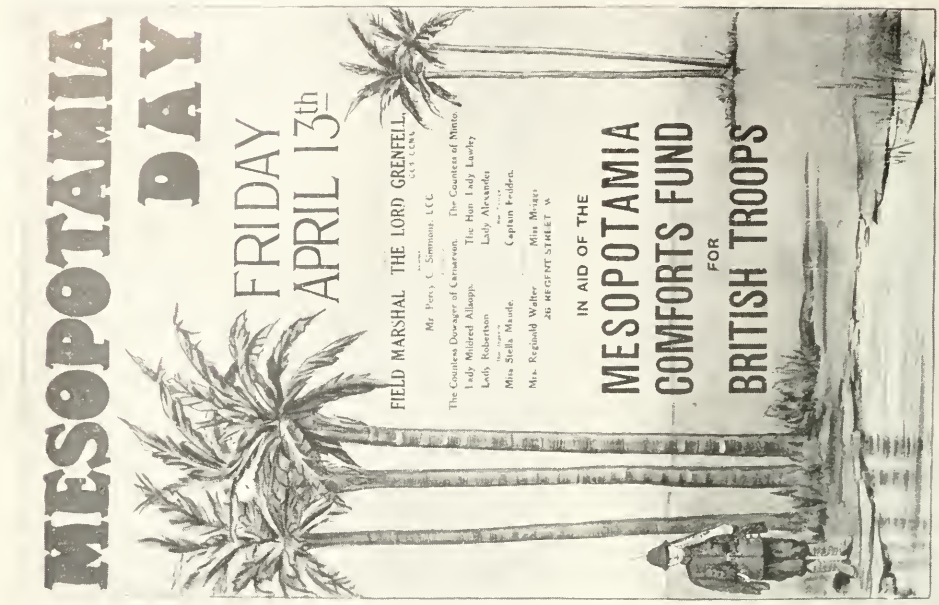
PLEASE SEND CONTRIBUTIONS TO THE [illegible] COLLECTION [illegible] STREET S. LONDON W. ENG.

[illegible]

J. BRANGWEN

COLLECTION LEBLANC




(Section phot. de l'Armée.)

Le *Serbian Flag Day*, Journée du Drapeau serbe, fut le 22 septembre 1915. L'affiche est belle. Au premier plan, au pied d'un gros vieux chêne, une jeune femme en haillons est prostrée, assise à terre parmi ses compatriotes infortunées. Au loin passe l'armée serbe. La légende dit : *King Marko returns lead his people !*

Le *Russian Day*, Journée russe, fut le 16 novembre. J'en connais deux affiches : sur l'une, des canons, des blessés, des infirmiers peuplent un paysage de neige. Sur l'autre, une légende traverse les Armes nationales polychromes de Russie : *What will you do for Russia's Day ?*

Le *Mesopotamia's Day*, 13 août 1916, a inspiré une belle œuvre d'une tonalité or et bleu, le Tigre serpente parmi les palmiers et les sables où veille un Tommy. L'initiative en est due à *The Mesopotamia comforts fund for the British troops* qui organisa la journée.

Le 29 juin 1916, ce fut *The London Flag Day*, journée du Drapeau de Londres. M. Hassal a dessiné une vue de campements avec les baraquements de la *Church Army Recreation*.

La Journée du Drapeau italien, *Italian Flag Day*, 13 décembre 1916, eut une affiche verte et rouge avec inscriptions :

*All the money collected is to help Italian soldiers' and Sailors' wives and children living in England and to purchase goods in England for the Italian Red cross* (1).

Le 27 février 1916 eut le *Women's Day*, Journée de la Femme : idée charmante que nous nous étonnons de n'avoir pas encore eue en France. Le peintre Thearset a représenté l'usine peuplée de femmes, de vieux, des soldats passent, et au fond miroite la Tamise.

Même Journée le 27 février 1917. E. Sullivan a représenté les usinières parmi les machines, les engrenages, les roues dentées, dans l'atelier que ferme au fond un immense vitrage.

Pour les Irlandais, *for Irish regiments and their prisoners of war*, le 17 mars 1917, une affiche représentant le soldat de l'Irlande sur un fond vert, comme la Verte Erin, convoqua le public à la célébration de la Journée du Drapeau de St-Patrick, *St Patrick's Flag Day*.

Le *Welsh Flag Day*, Journée du Drapeau gallois, fut célébré, le 1er mars *in aid of the National Fund for Welsh Troops*. L'affiche représente un paysan gallois en costume régional, avec le chapeau noir haut et démesurément Même Journée *St-David's Day* avec aquarelle de Brangwyn : un soldat gallois vu de dos, *Cymmu fund*, les bois et les prés du Pays de Galles.

Il faut faire place, ne fut-ce que par contraste, à quelques *Journées allemandes*. Le contraste est frappant. Le goût est moins sûr. L'affiche qui m'a paru être la plus stupéfiante est celle de la *Journée des Fleurs* au profit des œuvres de guerre de la ville d'Altona près Hambourg. Elle est signée Hattermann. Un casque à pointe est posé à terre. Deux gros Amours, gras et adipeux, — des Amours de bouchers, — l'enguirlandent avec des festons de roses qui font à ce chapeau épais des enroulements, des enlacements, des rinceaux ridicules. Et c'est daté : 3 septembre 1916. Ainsi voilà ce que leur suggèrent leurs meurtres, leurs

(1) Traduit par Sommes remises aux femmes et enfants des vivants et des morts des soldats et marins italiens. Achats faits en Angleterre et pour lesquels il sera remis à la Croix-Rouge italienne en Angleterre.

pillages, l'assassinat des femmes et des enfants noyés en mer « comme de pauvres petits chats aveugles » (G. Morris) : des roses et des ris, des amours folâtrant autour du casque qui a roulé dans le sang des veuves. Comme Lloyd Georges a raison : « Il y a la race humaine d'un côté, et, de l'autre, il y a eux. »

J'en signalerai quelques autres moins notables : 1er octobre 1916, *Opfertag*, Jour d'offrande pour la flotte allemande et le succès du *Bremen*. Le texte est imprimé sur le dessin, en gris neutre, représentant un cuirassé. Un autre *Opfertag* du 18 janvier 1916 est annoncé par une affiche portant un simple buste de fantassin à casquette. Regardez encore celle-ci, pour la *Journée des Prisonniers et des Chasseurs*, à Marburg. On y voit le profil d'un chasseur vert et jaune, mais c'est le texte qu'il faut lire et qui annonce les plaisirs de la journée : Double concert, Jeux de Hans Sachs, et *Danses Rokoko* ! Si les prisonniers ne sont pas satisfaits de l'état d'âme de leurs familles, ils sont difficiles !

Il faudrait encore feuilleter les affiches russes, rouge et or, les Sud-Américaines, où des chevaux galopent dans du soleil sur des fonds mauves. Et il faudrait maintenant dire un mot de tous ces délicieux insignes que des fillettes blanches vendaient par les rues, — jolie floraison de croix, fleurs, médailles, drapeaux, décorations de toutes sortes constatant toute la riche fantaisie de nos artistes.

Mais j'ai déjà dépassé mes limites. Ce sera pour une prochaine fois.

LÉO CLARETIE.

---

# IDÉES ET OPINIONS

## NOTRE ENQUÊTE SUR LE DESSIN ET SON ENSEIGNEMENT (1)

*Dans quelle mesure le* Dessin, *mode d'expression des Arts plastiques, qui établit un lien direct entre la vision, la pensée et la main, et qui forme la base de toute production artistique et industrielle, suivra-t-il le mouvement général qui doit rajeunir nos méthodes d'éducation ?*

*C'est ce à quoi répondront les artistes, les artisans et les éducateurs que nous avons consultés.*

*L'ensemble de leurs conclusions permettra d'établir des directions précises, utiles à ceux qui ont la mission d'enseigner la nouvelle génération, aussi bien qu'à la jeunesse avide, elle-même, de trouver la bonne et la plus sûre voie pour réaliser ses aspirations d'art et de métier.*

*Le* Comité central technique des Arts appliqués, *dont l'action professionnelle est promise aux plus féconds résultats, a mis également la question à l'étude.*

*D'autre part, dans notre dernier numéro, spécialement consacré aux Dessins exécutés pendant la guerre par les élèves des Ecoles primaires de la Ville de Paris, M. Simons, inspecteur principal du dessin dans ces établissements, a déjà retracé, dans un important article, l'historique des méthodes appliquées, et envisagé le problème de l'éducation nouvelle dont il présentait de si intéressants exemples.*

(1) Voir le questionnaire, nº 5, page 72.

*Nous commençons donc aujourd'hui la publication des réponses reçues : la première est de* M. P.-A. Besnard — *et c'est dire toute l'autorité qu'apporte à un pareil avis l'avis d'un maître, chez lequel se retrouvent si complètes les belles qualités d'art de notre race : tradition et progrès, sens aigu de la vie, humanité vraie, métier large et souple, tout, à la fois, d'audace et de mesure ; la seconde est de* M. Maurice Denis, *un des peintres de la génération nouvelle dont les constantes recherches de synthèse décorative s'allient aux plus fraîches, aux plus touchantes qualités d'émotion et d'idéalisme.*

*La troisième, enfin, est de* Mme Albert Besnard *dont on connaissait le talent de statuaire, mais non la compétence en matière d'enseignement. C'est une révélation.*

*P. S.*

1° Je ne pense pas qu'il y ait de critique à faire à l'article de Michelin. Il faut en admirer le tour spirituel, en saluer la vérité occasionnelle, mais convenir, comme tout le monde, qu'il n'est qu'une boutade. Quel est l'enfant qui n'a, aux yeux de la famille émerveillée, démonté et remonté le mécanisme de sa montre ? — Est-il devenu, pour cela, horloger ou mécanicien ? Ce n'est donc pas une éducation plus ou moins bien comprise qui arrête l'essor des dispositions des enfants dont il parle ; mais bien les exigences progressives de leur tempérament qui a évolué. Chez les enfants véritablement doués pour le dessin, cet arrêt n'existe pas.

2° Le geste est le langage des formes, et le dessin est son traducteur le plus direct.

3° A l'enfant qui montre des dispositions pour le dessin, il importe surtout de fortifier la mémoire en l'excitant à regarder afin qu'il se souvienne mieux, puis, à raisonner sa vision et, finalement, à tâcher de l'exprimer. Se garder, par dessus tout, de critiquer cette vision, dans la crainte de dérouter le jeune artiste en l'obligeant à obéir à un tempérament qui n'est pas le sien.

Il n'y a donc pas de principe essentiel du dessin : il y a, d'une part, la vision, la mémoire et la pratique ; d'autre part, la

A. Besnard

prudence, le respect, la connaissance et la sollicitude.

Il n'y a pas d'âge pour apprendre le dessin. Chez l'enfant donc, le dessin est la première manifestation de son individualité, j'oserai dire de sa sensualité, et c'est à sept ans qu'elle se produit. C'est le moment où il fait les portraits de ceux qui l'entourent et où il cherche, en s'efforçant, à fixer par le dessin ses sensations et ses visions enfantines.

A ce moment de la vie des enfants dont la durée se prolongera, chez ceux qui sont prédestinés aux arts, il faut se garder de figer la vision fugitive en les astreignant au devoir de copier les antiques, dont on ne comprend la beauté qu'à l'âge du plein développement de l'esprit. La Vénus

de Milo, cependant si belle, a fait bien des victimes!...

Tout est bon à dessiner, et tout enseigne (hors l'ennui). Le travail assidu pour l'étude des arts ne porte tous ses fruits que s'il est fait avec amour, répondant à un besoin impérieux, et presque malgré soi.

Cependant, il est important de prendre l'habitude du travail et de se livrer à la gymnastique du dessin, dans tous les sens, et sous toutes les formes. L'étude aussi consciencieuse que possible, faite d'après nature, alternant avec l'exercice de la mémoire et celui des facultés imaginatives. Je suis, en outre, partisan de doter les jeunes artistes de toute la culture générale dont on les verra susceptibles, afin de développer et d'asseoir sur des bases solides leur imagination, leur intelligence et leur goût.

Jusqu'à ce que l'élève se soit convaincu qu'il peut tout exprimer avec le dessin, il est dangereux de lui proposer des modèles ; mais, après, on peut lui montrer non des modèles, mais des exemples (tous les exemples que l'on voudra), sans craindre d'altérer sa personnalité, laquelle, d'ailleurs, n'existera que lorsque ses facultés seront arrivées à leur plein développement.

ALBERT BESNARD,
*Directeur de l'Académie de France, à Rome*
*Membre de l'Institut.*

Prétendre qu'on dessine d'autant mieux qu'on ne sait pas dessiner, et que, pour pratiquer le plus difficile des arts graphiques, il faut l'ignorer totalement, c'est une de ces plaisanteries qui ne font plus rire. Le paradoxe a beaucoup servi. Il y a fort longtemps que la mode sévit d'exalter le sauvage, l'enfant, l'homme de Rousseau, aux dépens du civilisé : c'est un thème vieillot. Tout le monde sait où nous ont conduits ces confusions entre le Style et l'expression individuelle, ces appels du pied au nom de la nature, de la vérité et de la vie.

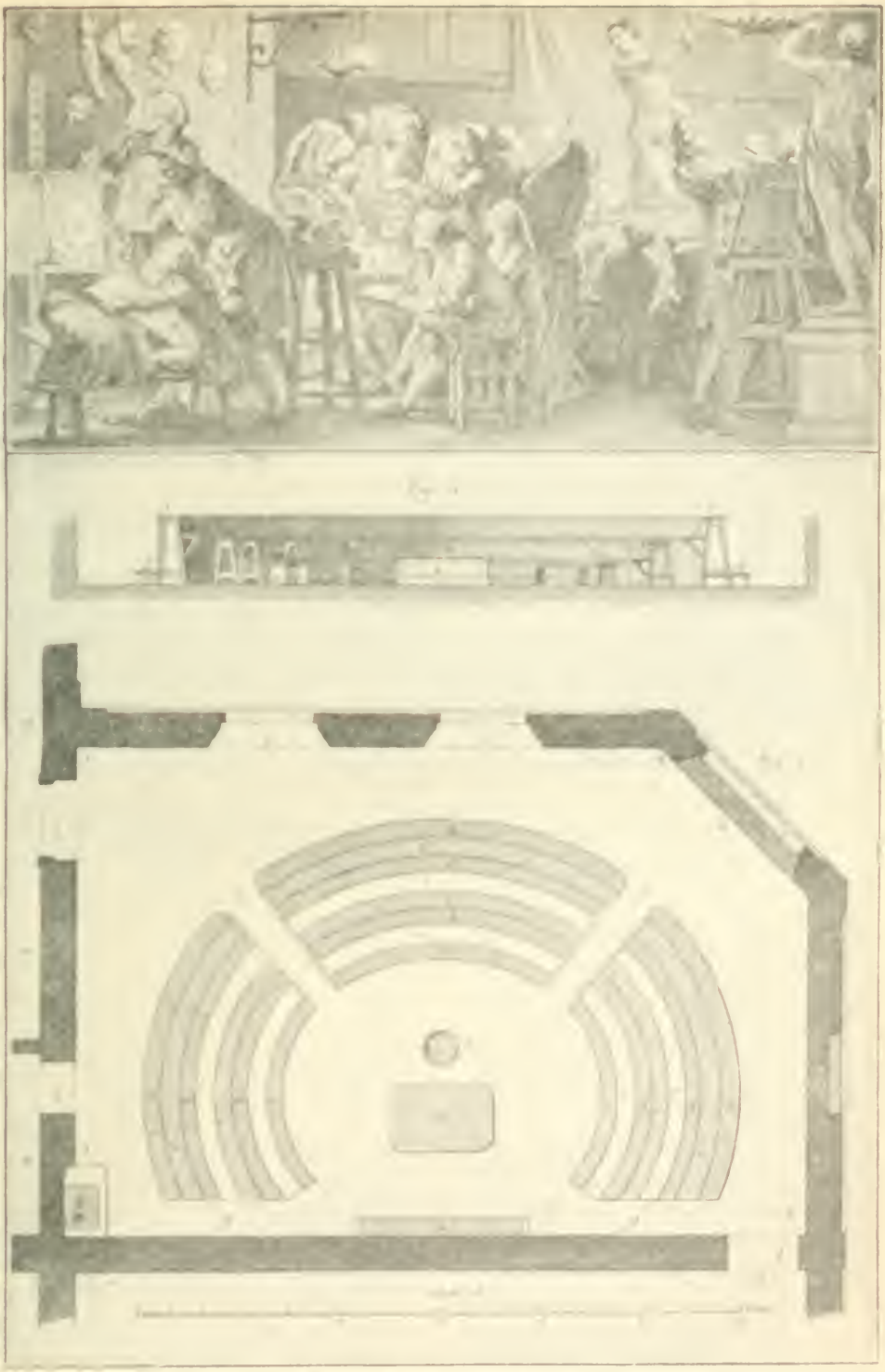
Il n'y a plus de principes traditionnels, et, par conséquent, plus de dessin académique. Nous végétons dans l'ignorance. Rien ne compte que l'originalité. Les cours de croquis, les seuls qui soient suivis, développent chez les jeunes gens la facilité, la rapidité de la mise en place, et ces qualités trouvent leur emploi dans les petits journaux illustrés. Ceux qui cherchent du nouveau s'éloignent le plus possible de la nature et de la vérité, et se livrent à la géométrie de l'abstraction.

Pour moi je déplore de n'avoir pas reçu de l'Ecole des Beaux-Arts un enseignement systématique. Le peu que je sais, je l'ai appris *malgré* les professeurs qui me répétaient : « Copiez bêtement la nature, rien que la nature. » Parce qu'un jour j'avais essayé d'embellir, d'idéaliser, de synthétiser une figure nue, mon maître, du fond d'une de ces nécropoles officielles que flétrit Mirbeau, m'assena cette phrase que Mirbeau eût signée : « Vous ne coucheriez pas avec cette femme-là ! » Et c'était en 1888!

Le dessin est une écriture. On apprend d'abord à écrire correctement ; puis l'on a, si l'on peut, une écriture à soi.

On apprend le dessin, comme l'écriture, par des exercices de l'œil et de la main, d'après des modèles aussi intelligemment calligraphiés que possible. M. Degas dit qu'il a appris à dessiner en copiant des dessins de maîtres, et M. Degas dessine mieux, et avec tout autant d'originalité, que les enfants de cinq ans dont on nous fait admirer les trouvailles.

Le dessin est un art d'imitation; il importe de ne pas se contenter d'un



ÉCOLE DE « DESSEIN »

Planches de Vassalieu-Leriche, d'après Cochin, gravées par Nicolas Ponce, représentant l'École royale gratuite de dessin et de sculpture, dite « Académie », pour 3 leçons de nuit, modèle vivant, perspective.

Fig. 1. — Plan et coupe sur la ligne AB. A, table du modèle. — B, siège du professeur. — C, [illegible] — D, [illegible] — E, [illegible] — F, [illegible] — G, [illegible] — H, [illegible] pour les démonstrations à grand jour.

aspect fugitif des choses, fût-il rendu avec la perfection d'Ingres. Il est bon de connaître (par la perspective, l'anatomie, le modelage), les objets qu'on dessine de façon usuelle, donc, surtout, l'homme. Il est bon de savoir d'après quels principes, quelles règles, quels canons, ceux qui sont venus avant nous, les dessinaient. Anquetin vous dira, sans doute, d'excellentes choses là-dessus ; demandez aussi à René Piot.

Pour rendre sensible l'expression d'un dessin, il faut connaître les jeux de la matière employée, savoir utiliser le noir et le blanc, et se préoccuper beaucoup plus de la visibilité que de la propreté. Un dessin est fini quand il dit bien ce qu'il veut dire. Sa première qualité est d'être aisément intelligible à distance. D'où la nécessité d'être simple.

Il faut enfin dessiner en vue de l'utilisation du dessin. Le dessin d'un artiste est un *dessein* : tous les moyens sont bons pour résumer l'essentiel du monument qu'on veut bâtir, du tableau qu'on veut peindre, de la chaise qu'on veut fabriquer. Le caractère du schéma ainsi obtenu sera d'autant plus beau que la volonté de l'artiste sera plus claire et plus ferme. Il symbolise la pensée de l'artiste.

Donc, pour un jeune peintre, l'étude du dessin comporte : 1° des exercices d'après les maîtres, avec le crayon et le pinceau, pour assurer la main et permettre de renouveler l'exploit dont Giotto était fier (rond comme l'*O* de Giotto, dit le proverbe italien) ; 2° des exercices de dessin de mémoire. « Faites des lignes, beaucoup de lignes, de souvenir et d'après nature », disait Ingres à M. Degas, « c'est ainsi que vous deviendrez un bon artiste » ; 3° des exercices de géométrie *visuelle*, symétrie, surfaces régulières, volumes simples, afin de substituer à la notion abstraite et linéaire des formes, des équivalents plastiques, (ombres, lumières, valeurs) ; 4° l'étude des proportions fixes, de la structure des objets (plantes, animaux, homme), observations incessantes, afin d'arriver à la connaissance familière des objets, et au *dessin de pratique*, le seul employé par Michel-Ange, Rubens, Tintoret ; 5° des travaux d'application chez un artiste attelé à de grandes compositions (mises au carreau, exécution de morceaux et surtout d'ornements, dans le style du maître) ; 6° des études poussées d'après nature, mais en vue d'une exécution peinte et d'une composition définie. Il n'y a pas de raison de fatiguer l'élève, comme c'est l'usage, à dessiner sans but, ni à copier exclusivement du nu. Le dessin de pratique qu'il est sensé posséder déjà, ainsi que l'anatomie, ne l'empêchera pas, bien au contraire, de démêler le caractère individuel du modèle, qu'il devra rendre avant tout. Mais il devra s'appliquer aussi à l'interprétation du costume, de la draperie, et de n'importe quoi ; 7° des études simplifiées, systématisées, faites à une autre échelle que les précédentes, calquées et recalquées en vue de l'expression décorative et de l'expression tout court.

Comme le maître aura familiarisé l'élève avec l'idée des correspondances, qu'il lui aura fait sentir le rapport entre certains régimes de taches, certains rythmes, certains graphismes, et d'autre part nos émotions, l'élève bien persuadé que, suivant le mot d'Ingres, « il n'y a pas de dessin exact ou inexact, qu'il n'y a que du dessin beau ou laid », trouvera dans l'étude de l'Antique le couronnement d'une éducation bien faite.

Peut-être aura-t-il un style à lui. Mais, en tout cas, il aura un métier, et il saura ce que c'est que le Style

MAURICE DENIS.

[illegible]

1° En commentaire aux vérités évidentes que met en relief l'article d'Octave Mirbeau, on peut affirmer avec lui que le style, étant la marque de l'œuvre d'art, est personnel à chaque artiste comme à tout littérateur et ne saurait être enseigné qu'il y a cependant dans tous les arts des choses qui se peuvent apprendre ou atteindre à la perfection au moyen d'une culture intelligente secondée par beaucoup de pratique.

Cet posé, je ne vois pas pourquoi on refuserait aux artistes l'enseignement primaire du dessin parallèlement à l'enseignement de la langue et de l'écriture, à l'éducation générale proprement dite dont bénéficient tous les enfants, voire même les futurs écrivains.

Il n'est pas nécessaire pour être un artiste original d'ignorer tout de son art. Ce ne fut pas le cas des grands artistes du passé et ce n'est pas celui des littérateurs de tous les temps qui connaissent généralement l'alphabet, la grammaire et l'orthographe.

J'explique incidemment les deux cas cités par le grand écrivain dans un mode ironique et dans un style qui ne lui fut certes pas inculqué par un professeur quelconque. Les dispositions des jeunes enfants étant jusqu'à l'âge de la puberté d'un ordre exclusivement psychique se modifient ou même s'abolissent souvent au bénéfice de facultés personnelles qui s'affirment chez eux avec la raison.

2° Il me semble qu'il faut considérer le dessin comme une seconde écriture.

3° Tout élève sorti de l'école communale est supposé pouvoir s'exprimer par écrit et savoir compter. Il fera ces deux choses avec plus ou moins de facilité ou de perfection suivant ses facultés, ou l'enseignement qu'il aura reçu.

Je voudrais qu'il en fût de même pour cette seconde écriture qu'est le dessin et que, sans avoir la prétention de faire des artistes de tous ceux qui dessinent, on armât la jeunesse de ce mode d'expression vers lequel elle a des tendances si naturelles.

A cet enseignement qui prendrait la forme d'encouragement, j'estime qu'il faut rattacher le dessin linéaire et géométrique dont la connaissance serait d'un si grand secours, dans la plupart des professions et industries aussi bien que pour les Arts appliqués.

Les nouvelles méthodes inaugurées récemment, dans maintes écoles communales, à l'instigation des promoteurs de la réforme de l'enseignement du dessin, remplissent ce but et j'estime qu'il faut les appliquer dans toutes les écoles et dans tous les lycées de France.

Sagement préparés par cet enseignement ou, pour mieux dire, par cet encouragement au dessin, les jeunes gens dont les dispositions s'affirmeraient au lieu de s'affaiblir avec l'âge pourraient ne commencer l'étude technique de leur art, qu'à la fin des études générales qui feraient d'eux des hommes cultivés (j'estime que ce serait entre dix-huit et vingt ans que l'apprentissage technique des Arts porterait tous ses fruits).

Il ne faut pas oublier que trop de jeunes gens imparfaitement doués pour tout négligent leurs études pour se livrer aux carrières libérales qu'ils imaginent plus faciles et plus agréables à leur paresse.

Cependant un large aléa doit être prévu sur ce sujet, car tout dépendra de la situation sociale, des facultés et de la qualité de la vocation du jeune artiste en tenant compte aussi des circonstances imprévues.

Tout est bon à dessiner ou à peindre, tout vaut d'être exprimé et senti et tout enseigne : une main, une lampe, une fleur, un visage, un ensemble, un intérieur, un paysage, tout, jusqu'au plâtre maudit sur la copie duquel cependant il ne faut pas s'hypnotiser ; et je n'exclus nullement la copie consciencieuse d'un tableau de maître ou celle d'un dessin.

L'enseignement fructueux doit être compris dans le sens de la technique en vue de faire d'abord de l'élève un parfait artisan dans son métier, ce qui ne s'apprend pas à l'école. La correction bi-hebdomadaire, les règlements et les concours, ne constituent pas à proprement parler un enseignement ; et le jeune artiste devra posséder son métier avant d'aller s'y exercer.

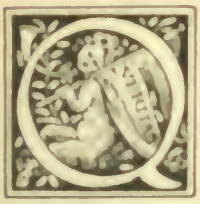
CHARLOTTE BESNARD.

*Les Saisons.* *Gravure sur bois alsacienne du XVIe siècle.*

# L'ART POPULAIRE EN ALSACE

*par Émile HINZELIN*

I



Qu'on entre en Alsace, par Avricourt, vers Saverne et Strasbourg ; ou, par la Schlucht, vers Munster et Colmar ; ou, par la trouée de Belfort, vers Altkirch et Mulhouse, on s'enfonce toujours en plein enchantement.

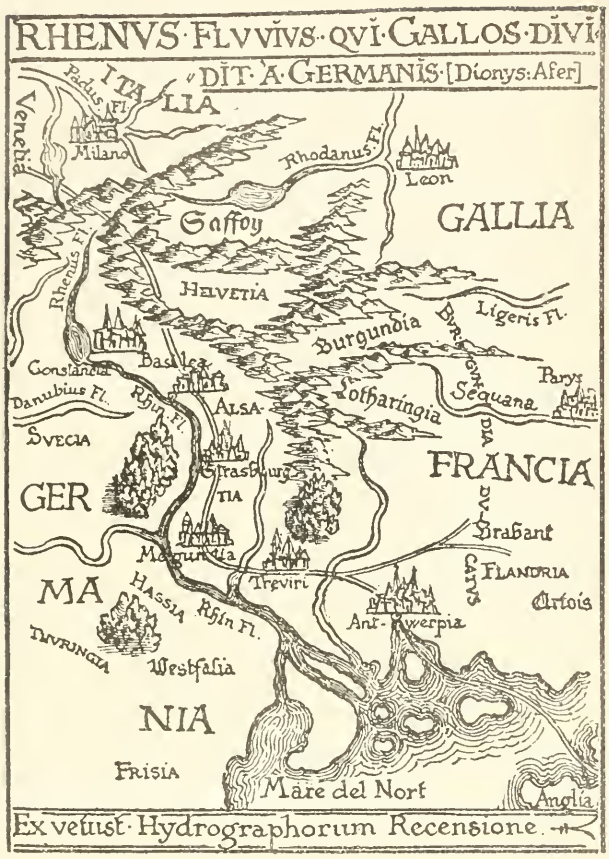
En même temps qu'un paysage miraculeux, les Vosges forment un noyau géologique du style le plus pur. Au sud, elles sont de granit ; au nord, de grès rose. Par leurs pentes occidentales elles versent leurs eaux à la Moselle ; par leurs pentes orientales, au Rhin (1).

Leurs sommets se couronnent de ruines qui en paraissent les mystérieux fleurons tout naturels : immense *mur païen* de Sainte-Odile, débris hautains de Lutzelbourg où frissonnent des arbrisseaux, tours jumelles d'Andlau qui émergent, intactes, d'une sombre corbeille percée à jour ; tours jumelles d'Eguisheim qui font songer à trois sorcières ; sublime fenêtre de Ferrette régnant sur l'immensité ; baies ouvragées du Saint-Ulrich, pareil à un temple d'aurore, en face du Geisberg, rude donjon tragique.

Dans le charme de ces ruines, l'art véritable n'est presque plus pour rien. Nous aimons surtout en elles nos souvenirs et nos rêves. Tout ce qui en fait la beauté s'évanouit, quand apparaît un architecte chargé de la restauration. La grue à vapeur qui fonctionnait sur le Hoh-Kœnigsburg, par l'ordre de Guillaume II, a symbolisé ce désenchantement.

A vrai dire, sur la terre alsacienne, peu de chefs-d'œuvre se perdent. L'Alsace

(1) Une [illegible] publiée en Suisse, vers la fin du XVIe siècle (1545), montre que, pour tous les savants, le Rhin a [illegible] de la Gaule et de la Germanie.




*Carte de la vallée du Rhin, imprimée au* XVIe *siècle.*

est éminemment conservatrice. Ce n'est pas elle qui démolirait, par amour aveugle de la bâtisse. Aussi bien les chefs-d'œuvre qui la arent lui sont si personnels qu'elle ne saurait y toucher sans se blesser au cœur.

Il ne faut pas dire : « L'art alsacien, c'est un mélange d'éléments français et d'éléments allemands! » Il faut dire : « C'est un mélange d'éléments français et d'éléments alsaciens. » Les monuments artistiques de la vieille Alsace possèdent un caractère tellement particulier que les Allemands eux-mêmes ne peuvent le nier. Bien que, suivant leur méthode, ils s'efforcent de les rattacher aux écoles rhénanes, ils sont obligés d'y reconnaître une profonde indépendance d'inspiration. Dans l'art alsacien, tandis que les qualités et les défauts sont choses d'Alsace et choses de France, en vain on chercherait une qualité ou même un défaut qui fût chose d'Allemagne.

En Alsace, tous les styles prennent de la simplicité et de la cordialité. Ce pays a l'horreur de la prétention et de l'affectation. Il a le goût de la proportion et de la discrétion. Il a surtout la peur du ridicule, et c'est précisément la seule peur qu'ignore l'Allemagne. Dès qu'un style s'implante en Alsace, elle se l'assimile. Le style classique du XVIIe siècle, pourtant presque inassimilable, n'échappe pas à cette emprise. Regardez à Neuf-Brisach les constructions à la Vauban; elles ont l'allure et la coiffure du pays : longs toits surélevés et percés de hautes lucarnes. A Wissembourg, le style Louis XV a choisi pour type le patriarcal hôtel de ville de 1741. Regardez les maisons qui se bâtirent sur ce modèle : quelle simplicité dans l'ornementation, quelle sincérité dans les figures décoratives, quelle grâce solide dans les ferronneries, quelle logique dans l'ensemble, quel tact dans le détail! Le bon sens et la bonhomie de l'Alsace, voilà les principes directeurs de son bon goût.

La cathédrale de Strasbourg, une des plus idéales fleurs de l'art gothique (lequel fit halte dans les Vosges avant d'apparaître en Allemagne), nous fait voir l'abîme qui sépare l'art alsacien de l'art allemand. Arrêtons-nous, en sortant de la cathédrale,

Cour à Kysersberg.

La cour Strasbourg.

*Puits à Ribeauvillé.*

(Cliché Revue Alsacienne.)

*Maison à Kayserberg.*

*Le Tentateur et deux des Vierges folles de la cathédrale de Strasbourg.*

devant les Vierges sages et les Vierges folles. Tandis que les cinq Vierges sages, celles qui ont conservé leur lampe pleine d'huile, demeurent rigides et fières, les folles, nos pauvres sœurs, ont laissé tomber l'huile et parfois la lampe. Leur visage marque le dégoût du péché naguère savouré. L'une d'elles, si séduisante par son profil droit, sa chevelure ondulée, son corps svelte et palpitant, nous regarde avec une telle expression de peine que notre cœur ressent toute l'angoisse du sien. Les Vierges sages peuvent à toute heure aller au-devant de l'époux. Mais les folles ? A qui voulez-vous qu'elles s'adressent ? Aux sages ? N'entendez-vous pas la réponse : « Allez chez les marchands » ? Hélas ! à cette heure, toutes les boutiques sont fermées. L'époux qui ne dit jamais son heure d'arrivée et qui doit être toujours attendu, c'est le Christ. Les folles ont écouté la voix du Corrupteur. Le tentateur, au costume somptueux, au sourire énigmatique et mauvais, au dos déjà rongé de vers et de serpents, offre la pomme d'un air fat et cynique. Près de lui, la Corruptrice, sa commère, avec un sourire qui fait courir de viles fossettes sur son visage, pose ses doigts sur son épaule pour dégrafer sa robe. Sages et folles, les Vierges de Strasbourg ont, les unes, une élégante réserve, les autres, une grâce repentie, dont la pureté artistique est essentiellement chose de France. Quand on compare ce chef-d'œuvre aux œuvres analogues de l'autre côté du Rhin, on constate qu'on a passé une frontière que rien n'effacera. Dans les églises allemandes, par exemple à Magdebourg, les Vierges folles se déchaînent en gestes convulsifs, se frappent la poitrine et sanglotent; les sages, théâtralement, relèvent le menton et laissent déborder leur joie. A Erfurt, ce n'est pas seulement en souriant que les Vierges sages triomphent, c'est en ricanant. En vérité, leur sagesse est bien courte. Celle-ci montre sa lampe toute pleine. « Voyez ! pas une goutte de perdue. » Celle-là, pour plus de sûreté, affecte de tenir sa lampe à deux mains. Toutes les cinq semblent murmurer, en jetant un regard sur les Vierges aux lampes vides : « Ah ! quelle pitié, ma chère ! » Quant aux Vierges folles, leurs gesticulations sont encore plus folles que leur conduite. L'une comprime sa joue avec une grimace atroce. Une autre, emportée par un dépit frénétique, jette sa lampe sur le sol. Une autre se tord les bras

Façade sud, galerie en bois et colonnes sculptées à Wissembourg.

Chambre de paysans à Uhrwiller (canton de Niederbronn.)

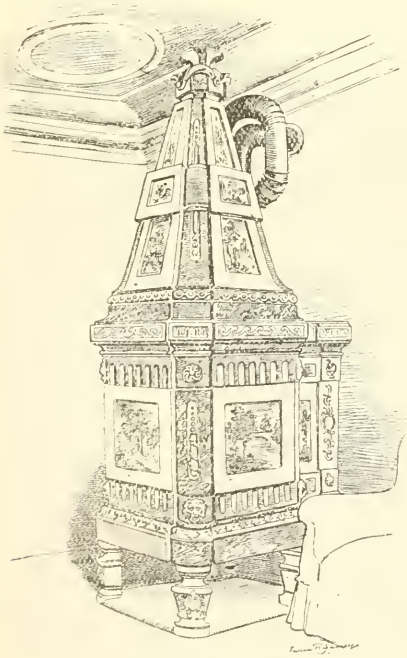
par-dessus la tête. Une autre, sa couronne ayant glissé jusque sur son oreille, semble (excusez-la et excusez-nous) ivre de désespoir. Une autre tomberait à terre tout de son long, si elle ne s'appuyait sur les cornes d'un pauvre bouc qui n'en peut mais. A Strasbourg, le cœur, plutôt que les yeux, discerne la sérénité des unes et la peine des autres. Ce style rappelle celui de Reims, de Chartres, de Bourges, de Paris.

Dès le XIIe siècle, l'Alsace avait montré, dans tous les genres de la production artistique, un sentiment passionné et délicat. A l'ombre des cloîtres s'élaboraient des œuvres patientes qui remplissaient une existence entière. Au couvent de Hohenburg, l'abbesse Herrade de Landsberg écrivait et illustrait, vers 1175, son encyclopédie de grâce *Hortus deliciarum*. De ce Jardin de délices, la dédicace est déjà tout un bouquet.

Salve, cohors virginum
Hohenburgensium,
Albens quasi lilium,
Amans Dei filium.

(Cohorte de Hohenbourg, — Pure et vierge en ce séjour, — Blanche comme un lis au jour, — Pour Jésus pleine d'amour.)

En trois cent quatre-vingt-quatre grandes feuilles de parchemin, l'abbesse a recueilli des sentences édifiantes, des notes sur les arts libéraux, des descriptions, des prières. Au-dessous de ses enluminures, elle mêlait ses rimes naïves aux plus doctes citations. Partout où s'épanouissait une fleur de beauté, de sagesse, de poésie, l'artiste la déracinait habilement « pour son jardin »! Près des lis de Virgile, des pavots d'Ovide et des roses d'Horace, voici l'édifiant butin prélevé chez saint Augustin, chez saint Jérôme, chez saint Basile, chez Origène, naturellement aussi chez Platon et Aristote. Ces fleurs transplantées répandent chez elle un tendre parfum d'hospitalité. *Jardin de délices*! Le titre de ce livre convient à l'Alsace entière. Herrade est l'imagière sacrée de cette incomparable région. Le chef-d'œuvre d'Herrade, placé à la bibliothèque de Strasbourg, fut brûlé, dans la nuit du 24 au 25 août 1870, par les obus allemands, avec la bibliothèque dont il était le joyau.



*Poêle alsacien.*

A Colmar, en 1260, un dominicain a copié sur douze peaux de parchemin le grand itinéraire de l'Empire romain. Ce travail, qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque de Vienne, a été édité au XVIe siècle à Augsbourg.

C'est à Colmar que parut le plus merveilleux recueil de gravures et le premier en date, celui du Colmarien Martin Schöngauer. On sait que l'art du graveur apparut en même

1 4 3

1 PLATS EN TERRE ÉMAILLÉE. — 2 CARAFFES EN TERRE [illegible] — 3 BOITE A PEIGNES DU HANAU-LICHTENBERG

ENFANTS D'URWILLER

COIFFURE : NŒUDS DE RUBANS NOIRS, ROUGES, ÉCOSSAIS OU FLEURIS. COLLERETTES DENTELÉES. CORSAGES EN VELOURS PAILLETÉS D'ARGENT OU D'OR. MANCHES LAISSANT NU L'AVANT-BRAS. PARFOIS CHALE DE COULEUR NOUÉ SUR LE DOS. JUPES

JEUNE FILLE DE MIETESHEIM

PAYSANS DE MIETESHEIM

ROUGES, VERTES OU DE COULEUR CLAIRE, BORDÉES DE BANDES A RAMAGES OU DE VELOURS NOIR. TABLIERS EN SOIE DE COULEUR VIVE OU EN FINE TOILE BLANCHE S'ORNANT DE DENTELLES. BAS BLANCS AJOURÉS. SOULIERS A RUBANS ASSORTIS A LA COULEUR DE LA CEINTURE.

CUEILLETTE DU HOUBLON, A BERSTETT

*Paires à pas de tabac provenant d'un berger de Hunspach et décorées de gravures allégoriques.*
(La pas de tabac sert à soigner la gale des moutons.)

temps à la fin du XIVe siècle en Italie, dans les Pays-Bas et sur le Rhin. La gravure en relief précéda l'invention de l'imprimerie. Elle eut d'abord un caractère profondément populaire. Il s'agissait de simples illustrations, telles que l'Alsace continuera à les aimer.

L'école alsacienne de gravure, au XVe siècle, n'est pas allemande, mais wallonne, c'est-à-dire française d'origine. Le peintre dont s'est inspiré Martin Schôngauer est

appelé Roger van der Weyden par les Allemands et les Flamands, mais son nom véritable est Roger de la Pasture, de Tournai.

De Strasbourg partit le premier livre imprimé. La statue de Gutenberg, l'inventeur de l'imprimerie, a été placée à Strasbourg, en face de l'ancien hôtel de ville. Sur la feuille que tient l'imprimeur on lit ces mots : « Que la lumière soit ! » Avec un air de félicité superbe (on connaît sa belle devise : *Kunst Macht Gunst* « l'art fait la joie »), il déploie sa première feuille imprimée. Printemps intellectuel, dont l'éclosion transfigura le monde. *Fiat lux!*

Ce fut un éditeur alsacien, Mathieu Ringmann, né au Val de Villé, qui fonda à Saint-Dié la première imprimerie lorraine (1), pour éditer les ouvrages des savants lorrains réunis en une société : le Gymnase vosgien, *Gymnasium Vogense*

## II

En Alsace, nous avons devant nous, spectacle si rare, un peuple qui conserve pieusement son art populaire, jusque dans le plus modeste monument, jusque dans la plus modeste gravure,

La maison rustique est d'un pittoresque ingénieux en même temps que d'un confort étudié. Le haut pignon blanc laisse voir la solidité géométrique de sa charpente. Dans la vaste toiture, la courbe du faîtage et l'angle des rampants sont calculés pour repousser aussi loin que possible de la muraille le soleil, la pluie ou la neige. Parfois des auvents protègent avec grâce les fenêtres de chaque étage. Le plus souvent, la maison s'entoure de galeries dont le style révèle la date. Cette date est inscrite dans un écusson en pierre au-dessus de la porte principale. Mais, à la rigueur, on pourrait la contester. Il arrive que, sur une maison entièrement reconstruite, on a replacé la date ancienne comme une sorte de décoration ou de talisman. Interrogeons donc plutôt les balustres des galeries. Sont-ils taillés en sveltes fuseaux ? Ils participent à l'inspiration de la renaissance. Sont-ils de forme carrée et solennelle ? Ils appartiennent à la période classique du XVII^e siècle ou du XVIII^e.

Maintenant chapeau bas. Pénétrons dans cette maison si hospitalière à tout bon Français. D'habitude elle se compose de trois parties distinctes : celle des hommes, celle des bêtes, celle des choses. Voici, à gauche, le hangar abritant les voitures, les instruments agricoles, la meule, le pressoir. Voici, au fond, l'écurie et l'étable. Voilà, à droite, la demeure proprement dite.

Le « poêle », *Stube*, c'est la pièce maîtresse de la demeure. On y dort. On y reçoit ses amis. On y prend les repas. *Vivere et philosophare!* Pièce maîtresse et salle du maître. L'une des fenêtres donne sur la rue, l'autre sur la cour : de là le maître a l'œil partout. La vieille horloge palpite en sa gaine de bois. Une alcôve s'ouvre au fond, souvent avec un double lit aux matelas toujours très hauts. A la

(1) Ringmann avait pris pour collaborateur Waldseemuller, cartographe. Il imprima les *Quatre Voyages maritimes d'Amerigo Vespucci*. La traduction latine qu'en fit Jean Bazin renferme ces lignes : « La nouvelle partie du monde, comment l'appeler, sinon America, puisque son inventeur s'appelle Américi ? Qu'elle ait un nom d'homme, rien de plus naturel. Les autres : Europe, Asie, ont bien des noms de femme ! » C'est ainsi que l'Amérique a pour marraine la ville de Saint-Dié.

1 — *Garrots en bois tournés et cuisinés servant à retirer le lion de la gerbe (réduction au tiers).* 2 — *Mufle en bois sculpté à l'extrémité des barres de tonneaux au* XVIII^e *siècle (réduction au tiers).*

tête de chaque lit, on a représenté un cœur enflammé, puis inscrit la date du mariage dans une couronne de fleurs roses et bleues. Des boiseries encadrent toute la chambre. Les poutres du plafond se dessinent, solides et belles. Parmi les chaises de bois aux dossiers sculptés, le fauteuil a un air de solennité reposante. La huche s'orne de fleurettes ou de fruits en relief. Une grande armoire fleure le beau linge

bien lessivé. Quant au fourneau, c'est le roi de céans : monument Louis XV, de fonte ou de porcelaine bleue et blanche, généreuse et vénérée tour du feu, qui reçoit son combustible par une porte percée à travers la muraille de la cuisine.

Dans la cuisine, voici le dressoir aux assiettes décorées de rouge et de vert, le buffet de noyer ciré où les étains ont tant de grâce, la grosse lanterne d'écurie, la boîte à sel, la balance aux plateaux de bois, le moule à Kugelhopf, les corbillons, les pichets d'étain, les pots de grès. Allongé contre la muraille, le banc invite l'homme à s'asseoir. Le joli rouet (avez-vous remarqué qu'un rouet est toujours joli ?) invite la femme à travailler.

Voici la chambre du grand-père. Chambre avenante et parfaitement calme, où l'aïeul reste tant qu'il veut. Il y prend ses repas, quand tel est son bon plaisir. Veut-on lui faire visite ? On frappe à la porte et on lui demande s'il est disposé à recevoir. Près de son lit à baldaquin sont suspendues les photographies de la maison. Ici la famille entière figure près de son chef, respectueusement. Rien de plus édifiant que cet usage d'Alsace. La piété filiale y sourit avec une gravité sublime. Il y a du patriciat dans ce patriarcat. Un peuple est grand par la grandeur même du respect qu'il voue aux vieilles gens.

Pour l'Exposition de l'Est (Nancy 1909), dans le parc Sainte-Marie, une maison alsacienne avait été transportée, pierre par pierre, poutre par poutre, fleur par fleur. Les bois du pressoir, l'auge de la fontaine, les marches gironnées de l'escalier, la cage des oiseaux, les fenêtres carrées aux volets noircis, aux auvents vermoulus, aux petits carreaux sertis de plomb, les tuiles plates du toit, tout en était d'une pathétique authenticité. C'était l'âme même de l'Alsace que nous respirions, en la visitant avec des amis qui n'étaient pas retournés au cher pays depuis 1871. La nuit tomba. On alluma des chandelles comme au temps jadis. L'ombre des rideaux se dessina sur les murs. Les ancêtres qui dorment là-bas semblaient revenus parmi nous, avec leur bienveillant sourire. Des larmes mouillèrent tous les yeux.

Ce qui caractérise la maison alsacienne, ce sont, outre les poutres apparentes, les épais bandeaux d'élégant profil qui séparent les étages. Les fenêtres sont très nombreuses et surprennent par leur largeur. Dans la plaine, ces maisons ne présentent pas une ornementation aussi riche que dans le vignoble. Plus d'une maison de vigneron se pare d'une somptuosité inouïe ; les encadrements de fenêtres, en chêne sculpté, ont une variété pleine de fantaisie.

Rarement se trouvent deux tables ou deux buffets tout à fait pareils. Jamais deux maisons. Chaque maison a sa personnalité, son âme. Au contraire, dans les grandes villes, les maisons ont une tendance regrettable à devenir identiques, banales et impersonnelles. Ceux qui les font bâtir ne semblent ni penser, ni sentir, ni vouloir, ni même exister d'une façon propre. Ils ont souhaité une maison quelconque. Tout de suite, on transporte à l'endroit indiqué les perches de l'échafaudage, les brouettes, le mortier et les plans de l'architecte. Que ne peut-on fournir la maison toute construite et toute meublée ! On en fabriquerait à la grosse, dans les prisons.

*Dégorgeoir de moulin.*

Dans la véritable maison alsacienne, on sent l'ingéniosité

TENDANT SUR DES ROUES RUE EN ARGENT.

[illegible]

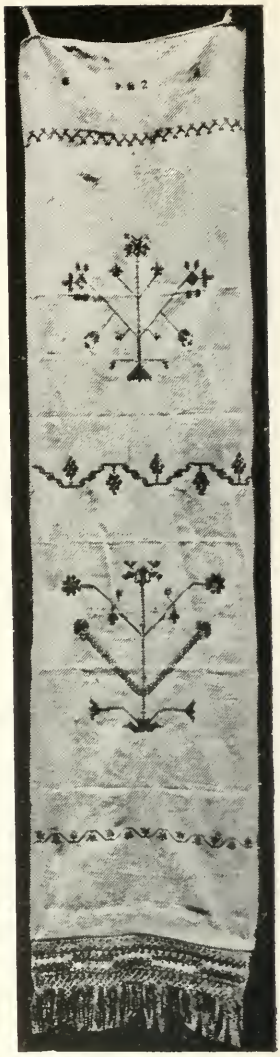
[illegible] EN OR, EMAIL ET [illegible]

PRIX DU ROI DE TOUS OISEAU EN VERMEIL, DONT DE PERLES DE RUBIS (XVe SIÈCLE).

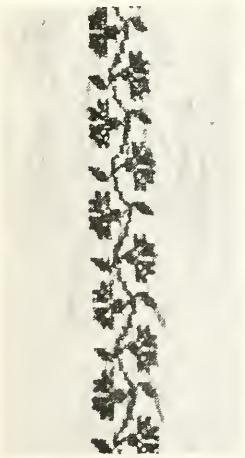
1

2

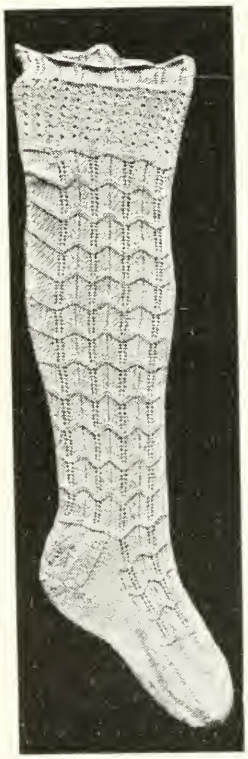
2

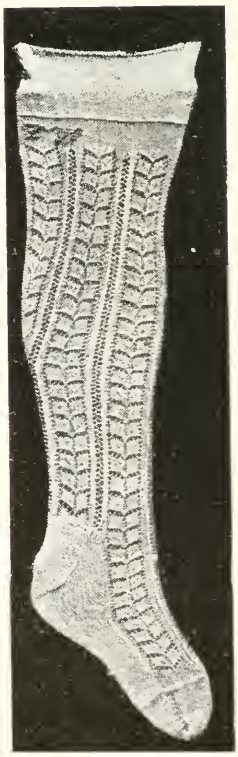


1



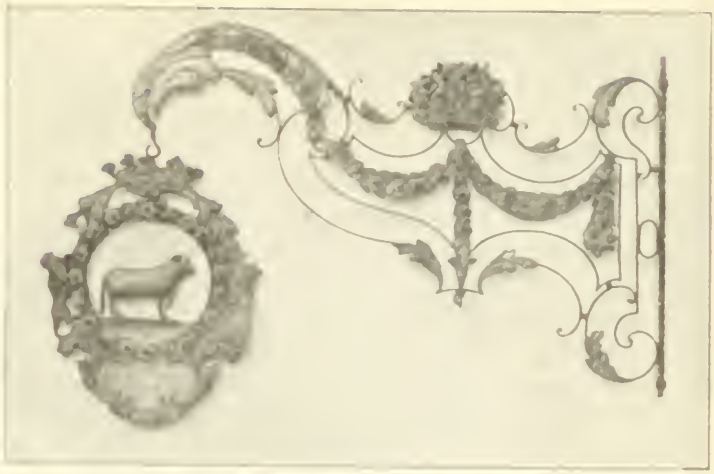
3





3

1. ESSUIE-MAINS DE PARADE, DU MILIEU DU XIXe SIÈCLE, BRODÉS PAR DES PAYSANNES. — 2. BAS EN COTON TRICOTÉS A LA MAIN, EN BASSE-ALSACE. — 3. BRODERIES SUR DES « SERVIETTES A PANIER » DE L'ARRONDISSEMENT DE WISSEMBOURG.



*Enseigne d'auberge-monogramme en fer forgé.*

et l'amitié de la main humaine. Il y avait, dans les villages, des artisans pleins d'initiative, d'habileté, de tact. Quelques-uns étaient illustres à vingt lieues à la ronde. Celui-ci excellait à façonner les rampes des balcons, cet autre à sculpter les cadres des fenêtres. De chez celui-ci partaient les huches les plus commodes et les mieux peintes ; de chez cet autre, des coffres, des buffets, des dressoirs, des armoires. L'art rustique, quand il orne la maison des humbles, une ferme au pied des montagnes ou une boutique dans la rue d'un bourg, prend un caractère inattendu, attendri, édifiant, sacré. Certes les logis les moins riches ne sont pas nécessairement condamnés à la laideur. Le bon marché n'est pas fatalement de mauvais goût.

Dès que l'Alsace nous sera rendue, nous toucherons avec respect les objets d'usage ordinaire, auxquels l'ouvrier tenta fièrement d'attacher une sorte de bouquet artistique, sincère fleur d'art si étrangère à la culture germanique.

Admirons ces tuiles plates décorées d'un monogramme, d'une date, d'une fougère, d'un sapin, d'une rose, d'un clocher, d'une étoile, d'une croix, voire d'un squelette : la charpente et la toiture, n'est-ce pas le squelette de la maison ?

Admirons ces enseignes d'auberge en fer forgé : une ravissante applique tient suspendu dans une couronne, le mouton ou le lion, le coq ou le corbeau ; admirons ces portes de ferme qui, au fronton, s'illustrent d'une charrue traînée par deux chevaux ; ces barres de tonneau en bois sculpté représentant quelque monstre de l'élément liquide coiffé d'un chapeau de vendangeur ; ces garrots en bois délicieusement tournés et entaillés qui servaient à lier le lien de la gerbe : la double ou triple encoche qu'ils exhibent d'ordinaire est le principe d'une décoration sobre ne diminuant en rien la résistance du vaillant fuseau.

Admirons ces châtelaines porte-clefs en laiton représentant une roue de rouet, une paire de ciseaux, une ménagère battant le beurre, ou simplement des lettres initiales avec une date ; ces dévidoirs en bois peint dont la poignée se fixe à une face d'homme, ou à une tête de bête, également souriantes ; ces planches à couper le beurre étalant au-dessus de la charnière du couteau, une rose épanouie, une tête joufflue ou, plus modestement, un soleil.

Admirons les médaillons des dossiers de chaises en bois sculpté ; les barattes en terre décorées de fleurs ; les plats en terre illustrés de roses, de pensées, de fuchsias aux éclatantes couleurs ; les planchettes à empreindre des ornements dans le beurre ; les poêles de faïence où les coquilles s'ouvrent dans de

beaux encadrements, au milieu de rameaux verts ; les troncs pour nids d'oiseaux, en terre émaillée ou en bois, têtes riantes ou menaçantes dont la bouche bée attire irrésistiblement mésanges et moineaux ; les dégorgeoirs de moulins, figures d'hommes chevelus et barbus ouvrant avec orgueil une bouche énorme d'où coule la friande farine blanche.

Admirons les aunes alsaciennes du XVII^e^, du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècle, qui ont appartenu à nos Anna, à nos Christina, à nos Barbara. Les unes portent comme illustrations des fleurs ; les autres, des figures géométriques ; les autres, des lignes et des points délicatement combinés. Cadeaux de mariage où sont gravés les noms des fiancés, les dates et l'alphabet pour marquer le linge des enfants à venir. Chiffres souples et fiers. Lettres romaines d'un style si large, si élancé, si clair. Notons la façon décorative qu'affectent certaines lettres.

Admirons les tabliers en toile brodés de rouge qu'arborait à la fête du village le directeur de la fête, *Messtiburch;* les bonnets de coton tricotés à jour, orgueil des danseurs; les chaperons de soie brochés d'argent et d'or dont se coiffaient les Alsaciennes avant qu'elles n'adoptassent le grand nœud de moire; les bas tricotés à jour : les plus précieux de ces bas ont disparu, car dans le cercueil de la morte on plaçait sesbas de mariée.

Tous les dimanches, le village alsacien fait sa toilette : les rues se balayent, les instruments et les outils se rangent sous les hangars ou sous les porches; la vieille roue démontée qui peut encore être bonne à quelque chose (sait-on jamais!) et qu'on retrouvera là dans cent ans toute vermoulue, est elle-même époussetée avec soin. Voici le premier coup de la messe. Regardez les jeunes filles qui s'avancent en groupe. Vivants chefs-d'œuvre d'art rustique! Jupes rouges ou vertes, tablier de soie bleu ou blanc, corsage aux aimables échancrures, guimpes de neige. Sur les beaux cheveux bien peignés palpite le grand nœud de moire rouge ou noir. Suivant l'antique tradition alsacienne, chacune des jeunes filles que voilà devra apporter au ménage un rouet, un lit et un coffre contenant trente-cinq jupes données par ses parents. « Pourquoi ce chiffre de trente-cinq ? — Parce que le chiffre « trente-six » est de bon augure. Trois douzaines! — Mais où est la trente-sixième ? — Sur la fiancée. Bonté divine! Voudriez-vous qu'une fiancée allât en chemise ? »

Quelques notables ont gardé le costume traditionnel : tricorne sévère, gilet rouge interminable, redingote aux larges boutons de métal, portant à la boutonnière le ruban vert et noir de la guerre de 1870-71. C'est un Hansi qui passe!

## III

Au lendemain de l'annexion, les Allemands ont rêvé d'appliquer à l'Alsace et à la Lorraine les procédés qu'employaient les Pharaons et les Césars. Partout ils construisirent d'énormes édifices qui n'ont, hélas! ni la majesté des Pyramides ou des arènes, ni la beauté des sphinx ou des colonnades. Résidences impériales, hôtels des postes, universités, sous-préfectures, palais de justice, gares, casernes, sont choses colossales mais sans grandeur. Il y a toujours en elles force côtés bouffons.

D'abord le style officiel a misérablement imité le roman et le gothique. En

usurpant des allures féodales, il voulut servir les ambitions de l'Empire. Comme jadis les maisons des serfs se pressaient autour des châteaux forts, pullulèrent, autour des bâtiments gigantesques, les villas des fonctionnaires dont la bizarrerie contraste si rudement avec la finesse du vieux temps français.

Nos édifices religieux furent les premières victimes du mauvais goût allemand. Sur leurs façades ou dans leurs nefs resteront marquées, ainsi que ses côtes d'inondation, les traces du pastiche pseudo-roman ou pseudo-gothique à la mode berlinoise. L'église *Saint-Georges* de Haguenau, par exemple, avec sa nef romane et son chœur ogival, était un pur chef-d'œuvre. Mais il faut aujourd'hui le deviner sous les restaurations et le badigeon germaniques. Voûtes et murailles ont été coloriées sans merci. Les chapiteaux sont alternativement bleus et rouges. Encore si, sur trois, il y en avait un blanc! Comment cette manie qui sévit en Allemagne jusqu'à l'embouchure du Niemen aurait-elle épargné les rives du Rhin? « C'est, disent les théoriciens du peinturlurage, un signe de jeunesse et de virilité pour un peuple. » Quel hommage flatteur au sauvage qui s'enlumine et même se tatoue de la tête aux pieds!

Ce mauvais goût a sévi d'autant plus furieusement en Alsace qu'il était stimulé par la haine de la France. Il avait mission d'effacer ou de dégrader tout ce qui rappelait notre domination et notre influence. D'autre part, n'oublions pas qu'en matière d'esthétique, une longue tradition est indispensable. Regardez les indigènes de Tunis. Leurs costumes traditionnels sont toujours de nuances harmonieuses. S'ils achètent des costumes européens, ils les choisissent de couleurs affreusement criardes. L'avertissement secret leur a fait tout à coup défaut.

L'Allemagne aime à la fois l'archaïsme et l'extravagance. De là, sa passion pour les œuvres où se combinent le style vieil-allemand et le style ultra-moderne, *altdeutsch* et *modern-schick*. « Imaginez, nous dit un Alsacien, un mélange de bière forte et de café au lait. » Voyez, devant le théâtre de Strasbourg, la fontaine Reinhardt. Par testament, un certain M. Reinhardt donna à la ville cent cinquante mille marks pour élever à cet endroit une fontaine monumentale dont il confia l'exécution au sculpteur allemand M. Ad. Hildebrand. *Le Rhin* que voilà est un rude et difforme pêcheur. D'une main, il serre un poisson ; de l'autre, il s'appuie sur son trident. Sans doute il se raidit pour un autre coup à lancer. C'est ce qui expliquerait la saillie singulière de certains muscles. L'ouvrage, comme l'Atta Troll de Heine, est sans talent, mais non sans caractère. *Kein Talent doch ein Charakter.* Malheureusement devant un théâtre de style classique, à l'entrée d'une noble promenade, ce bronze si caractéristique produit un effet à la fois risible et lamentable.

Dans l'architecture néo-germanique, aucun souci de la destination. Voyez, à Strasbourg, l'école municipale des filles, la nouvelle poste, l'Université, la nouvelle église protestante de la garnison, le nouveau palais de justice, le palais de l'empereur, le palais du ministère, le palais de la délégation, la nouvelle gare.

Le palais de l'empereur est construit dans l'ancienne promenade des Contades. Il a pour substance une affreuse pierre jaunâtre. On dirait une méchante sous-préfecture extraordinairement bouffie, et d'autant plus provinciale. Il a coûté cinq millions de marks. L'argent ne fait rien à l'affaire. L'architecte en est M. Eggert, qui, dit-on, eut pour collaborateur l'empereur lui-même. La coupole se bombe, aussi lourde que vulgaire. Deux hérauts cramponnés au paratonnerre la gardent. Ah!

Dieu! elle ne s'envolerait pas. Dans ce palais, souverain symbole du mauvais goût monumental, on s'est appliqué à imiter le style de la renaissance florentine. Fatuité et boursouflure triomphent en ce lieu, avec une sorte d'implacable férocité. Certaines colonnes de marbre s'encombrent, à leur base, de groupes métalliques; d'autres colonnes marient le cuivre et la peluche dans leur chapiteau; çà et là, des aigles inclinent une tête de plâtre; des fontaines sans eau se creusent dans les escaliers; de fausses cheminées s'ouvrent dans des salons chauffés par un calorifère. Chauffés en vain! Tout ici est glacial, inhabitable, mortel. A l'entrée, les visiteurs trébuchent contre un monceau d'énormes pantoufles de feutre. Ils sont contraints d'en chausser chacun au moins une paire, pour ne pas léser le luisant impérial des parquets. Aussi voit-on, dans le palais entier, des hommes, des femmes, des enfants, tous semblables à des larves, traîner des pieds tuméfiés. L'horreur frigorifique du monument agit en ce moment sur les blessés allemands qu'on y entasse.

La différence inouïe entre le goût allemand et le goût alsacien apparaît surtout quand un Allemand tente de bâtir en Alsace une maison dans le style du XVIIIe siècle. Il use du même plan et emploie la même matière. Mais, toutes les lignes s'alourdissent. Mais, sur la façade, des guirlandes s'étalent, boursouflées et pleines de morgue. Mais, dans la décoration, les vases font penser à Munich, d'abord parce qu'ils rappellent le casque à chenille des Bavarois. L'exquise couleur du grès rose ne suffit pas à ces esthètes. Ils peignent en bleu et en blanc l'encadrement des mansardes, les gouttières, voire les infortunés tuyaux de descente. Voici des châteaux en simili-pierre, peut-être même en simili-brique.

Voilà des donjons, des tourelles, des créneaux, des mâchicoulis en carton-pâte. Un Allemand parlait de la couleur artistique qu'il avait donnée à sa villa. « Qu'entendez-vous par couleur artistique ? — J'entends, répondit-il, une couleur vert-Nil. » C'était la nuance du costume que l'impératrice d'Allemagne portait dans une fête militaire, à Strasbourg. Mais ce qui, à la rigueur, sied à une robe peut ne pas convenir à une muraille. A côté de cette villa vert-Nil, il y a une villa bleu de ciel, une villa canari mâle, une villa saumon fumé. Sur la plupart de ces villas tranchent de gentilles poutres sang de bœuf ou plutôt sang de dragon. Les formes sont du même goût que le badigeon. Voici un dôme : c'est un pigeonnier. Voilà des belvédères mauresques et des huttes hottentotes. Voilà des chalets. Voilà des chapelles à ogives. Voilà des kiosques chinois. Voilà même toutes les chinoiseries réunies. Féodalité de pacotille et parodie de rusticité! Dans les jardins de ces villas et de ces châteaux forts, camelote architecturale, se hérissent des rochers en béton aggloméré. Sous des taillis en zinc ondulé des chevreuils en plâtre durci simulent des fuites éperdues. On ne saurait imaginer sans inquiétude les âmes qui réalisent ainsi leur idéal.

Cette invasion architecturale, coïncidant avec l'invasion administrative, avait pour mission d'anéantir la culture française et de faire perdre à l'Alsace jusqu'au souvenir de la France. Comme un essaim d'abeilles jaillit contre l'insolent qui voudrait violer leur ruche, l'humour alsacien cribla de ses piqûres le lourd envahisseur. Le crayon des caricatures ne visa plus qu'une seule matière, mais terriblement abondante : les ridicules de l'ennemi. Les persécutions excitèrent leur verve,

*Image de baptême imprimée à Lembach en 1821.*

*Image de baptême imprimée à Obersebach en 1816*

étendirent leur renommée, affinèrent leur talent. Tout le monde connaît les Hansi, les Zislin, les Braunagel.

Le premier recueil d'Hansi qui devint populaire en France s'intitule : *Pages choisies et illustrées du professeur Knatchke.* Ce digne professeur-docteur de Kœnigsberg et sa fille Else, accompagnés de M. Lempke, « conseiller de calcul » qu'Else épousera, visitent Paris, où il découvre, avec sa méthode irrésistible, que le restaurant Duval est tenu par M. Bouillon et que le Musée du Louvre devrait s'appeler l'hôtel des Invalides. Dans la série d'images pangermanistes exécutées par Hansi, une planche a pour légende ces mots : « Et l'Allemagne reste le peuple des seigneurs de la terre. » Contemplez-les, ces seigneurs de la terre, qui, avec leurs compagnes et leurs filles, foulent la terre d'Alsace. En tête se dandine M. le Lieutenant, seigneur des seigneurs. Rien ne peut rendre le rengorgement de ce petit drôle bouffi. — « Quoi! un corset comme à une femme? » — Comme à une femme? Non, pas précisément. Les Allemandes d'Hansi n'ont pas de corset. Dans l'*Histoire de l'Alsace* comme dans *Mon Village,* Hansi rappelle avec un sourire ému les gloires françaises et, avec un rire mordant, le côté grotesque des immigrés. Mainte raillerie populaire qui semblait usée se rajeunit soudain par la bonne grâce de son espièglerie. Ainsi, il écrit : « Les Allemands, de tout temps, en ont voulu aux horloges de France. » Et, en face d'un landwehr de 1870 emportant une de nos belles pendules, il campe un hallebardier du moyen âge emportant un cadran solaire. Bouffonnerie de l'heure, représentée philosophiquement sous l'aspect de l'éternité, *sub specie æternitatis!*

A toutes les horloges qu'ils ont volées depuis des siècles, les Allemands entendront sonner l'heure du châtiment. Ce sera l'heure où toutes les cloches d'Alsace et de Lorraine célébreront le retour définitif de nos chères provinces au foyer de la France.

ÉMILE HINZELIN.

Nous devons quelques-uns des précieux documents illustrant cette étude aux collections d'un excellent artiste alsacien qui est encore sous le joug allemand. Nous pourrons bientôt dire son nom.

*Gravure sur bois. Art alsacien du* XVI^e^ *siècle.*

*H. Lelue*

# L'ART ET LE CRÉDIT PUBLIC

*par Gustave GEFFROY*

POUR la première fois, la guerre de 1914 a appelé l'art au service de la finance. Grâce à l'initiative d'un fonctionnaire du cabinet de M. Ribot alors qu'il occupait le ministère responsable des deniers publics, l'affiche blanche où ne se voyaient que des lettres noires a été remplacée par l'affiche dessinée et coloriée. Rappelons nous le nom de cet homme d'initiative, M. François Lefort, à qui nous sommes redevables de la collection déjà considérable de ces feuilles dont l'éclosion fut inattendue, et qui vient de se renouveler pour la troisième fois.

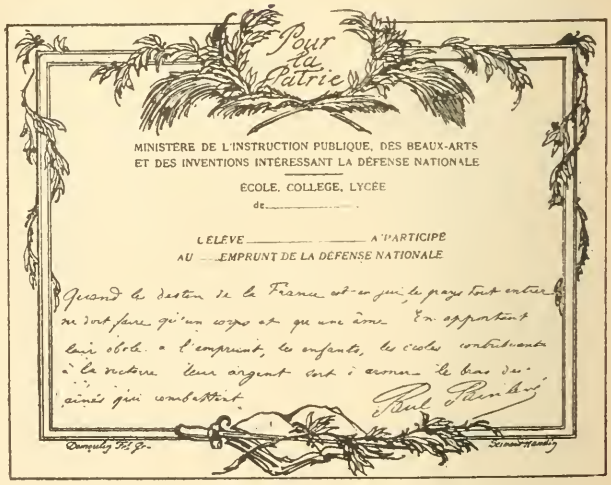
Il ne s'agit pas ici d'en dresser le catalogue, mais d'en signaler la nouveauté. Jadis on ne voyait, sur ces appels à la solidarité, que des mots et des chiffres, dont je ne contesterai pas l'éloquence. Cette fois, une illustration significative, faite de réalité et d'idéal, vient commenter le texte et dire clairement et fortement à tous pourquoi il faut souscrire à l'emprunt de guerre.

Il faut souscrire parce que la patrie est en danger, parce que les fils ont quitté leurs mères, parce que les hommes ont quitté leurs femmes et leurs enfants, pour défendre le foyer attaqué, bombardé, incendié, souillé. Il faut souscrire parce que la guerre ne peut se faire sans argent, parce que les canons, les armes, les munitions, les vivres, tout ce qui est nécessaire aux combattants, doit être fabriqué

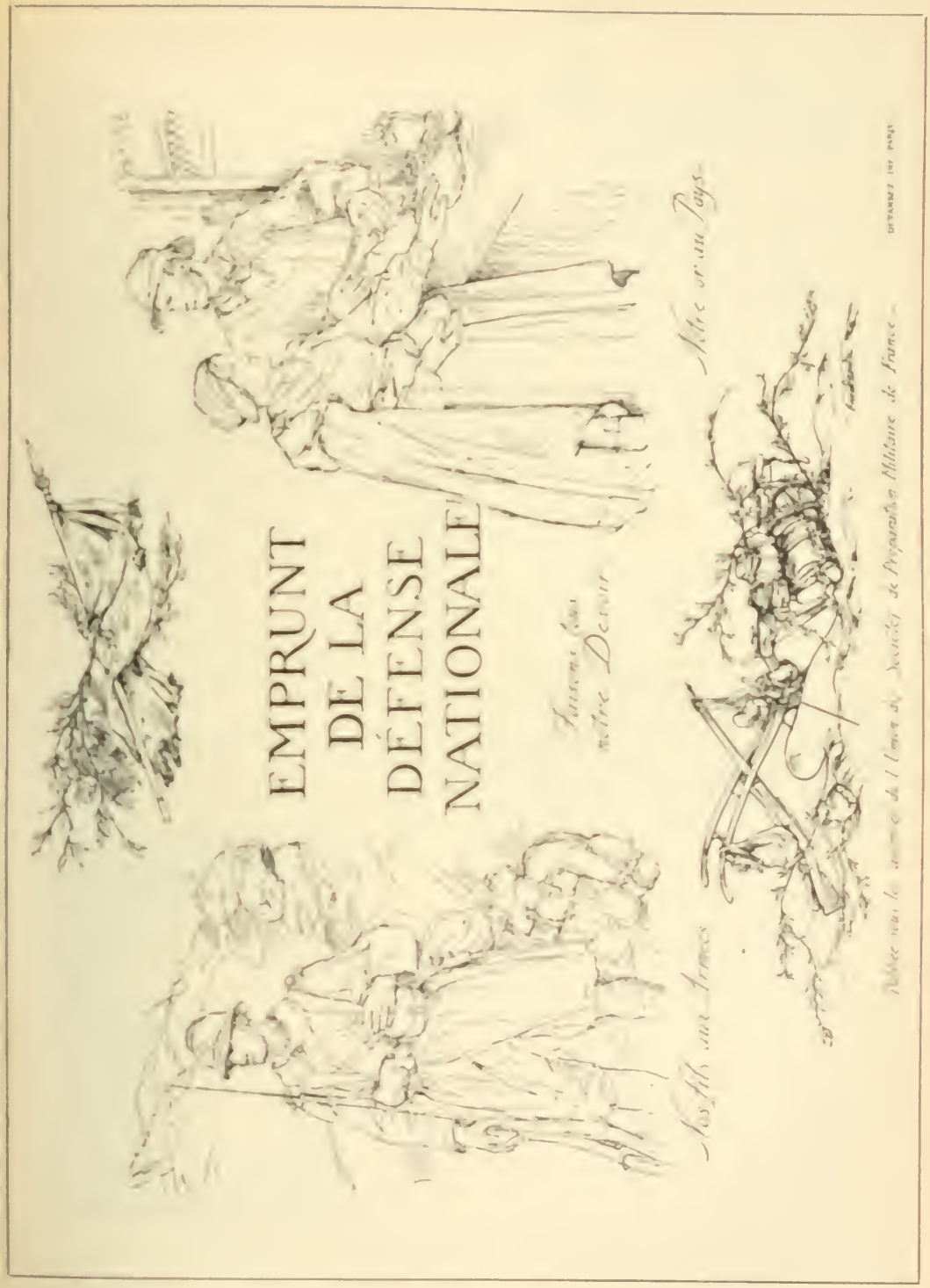
*Bernard Naudin.*

ou acheté, qu'il faut payer les matières et la main-d'œuvre, et que chaque billet de cent francs qui entre aux guichets des banques représente du pain et de la mitraille.

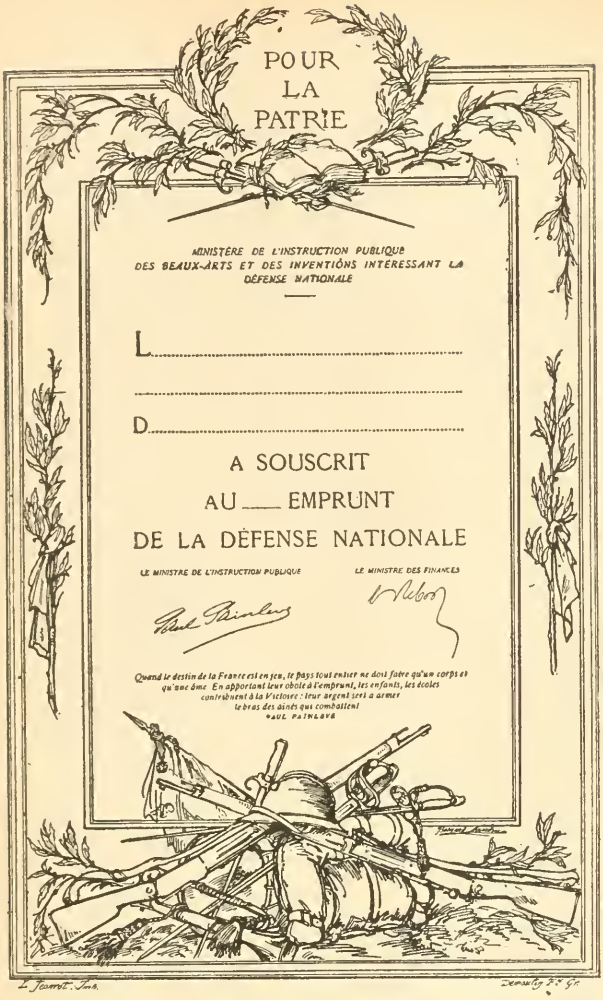
Personne mieux que les artistes ne pouvait rendre ces idées tangibles aux yeux du passant soucieux. En voici un, le premier, je crois, qui soit entré en scène, Bernard Naudin, sensitif et savant, dont la guerre a exalté et affiné les facultés. Immédiatement, en une image d'une forte simplicité, il a trouvé la formule qui rassemble les soldats de l'avant et les gens de l'arrière; le jeune soldat, droit et ferme dans sa capote et sous le casque, le fusil à la main, le regard assuré, voyant bien devant lui, prêt à la défense et à l'attaque. Il restera ainsi, debout, comme le type du citoyen armé pour son pays, inséparable de l'image des vieux paysans que Naudin a placés en regard de leur fieu, vidant leurs petits sacs d'écus d'argent et de louis d'or au guichet du percepteur. Ajoutez que ces personnages sont encadrés « à la française » par des attributs de gloire et d'honneur, de vaillance et de guerre, branches de laurier, drapeaux, armes blanches, gueule de canon levée vers l'horizon, charrue travaillant le sol.




*Bernard Naudin.*




BERNARD NAUDIN




*Bernard Naudin.*

En voici un autre, Sem, observateur caricatural d'avant la guerre, expert à tracer les silhouettes des jeunes et vieux beaux du théâtre et du turf, artiste hardi comme un page et malin comme un singe. La guerre l'a enlevé à ses sujets d'habitude, et son affiche nous le révèle animé du délire patriotique, faisant défiler les troupes victorieuses sous l'Arc de triomphe de l'Étoile, d'où la Marseillaise de Rude s'envole, le glaive à la main, la bouche criant l'appel aux armes.

Abel Faivre, critique acerbe et joyeux des mœurs de la bourgeoisie fêtarde, devenu un commentateur ému et éloquent de la guerre en maints dessins de l'*Echo de Paris*, a projeté sur les murailles des énergiques silhouettes de combattants, celui qui crie en bondissant : « On les aura ! » et celui qui plante le drapeau victorieux au cœur de la mappemonde.

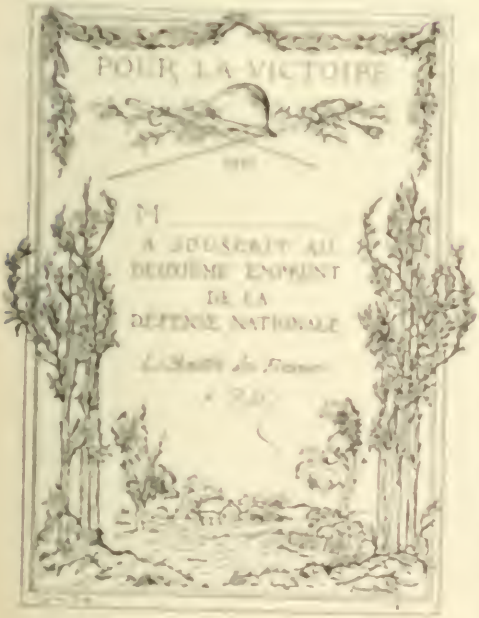
Jules Adler est fidèle à son observation et à son art. Le solide poilu qu'il campe en factionnaire vis-à-vis du groupe des souscripteurs est le frère des compagnons qu'il a montrés au travail des chantiers et au plaisir des soirs populaires. Auguste Leroux, illustrateur sagace de l'*Eugénie Grandet* de Balzac, a dressé le permissionnaire, tenant haut son enfant comme sur un pavois. Poulbot montre le départ du soldat quittant sa femme et ses mioches, paysans, un peu plus apprêtés que les mioches parisiens où excelle le dessinateur de faubourg. Georges Redon dit le courage et la tristesse de la femme seule avec sa fillette,

*Hansi.*

et il égaie doucement d'une poupée alsacienne la veillée mélancolique. Le lieutenant Jean Droit, du 226e, salue le soldat dans la tranchée, éclairé des feux de l'aurore. Lelong a entouré la République de Dalou par le défilé frissonnant des drapeaux. Willette a jeté dans les bras l'un de l'autre, de toute l'ardeur de son talent hardi et souple, le soldat et sa compagne. Besnard, en une belle composition décorative aux belles couleurs, a réuni les figures symboliques de la Paix et de la Victoire, la belle jeune femme portant l'enfant comme une madone ; le guerrier au vaste manteau rouge et aux ailes d'archange.

Je me reprocherais d'oublier l'Alsacien Hansi et sa prophétie du défilé des soldats français à travers le vieux Strasbourg, à l'ombre de la rouge cathédrale, devant les vieilles maisons à pignons groupées autour de la Kammerzel aux petits carreaux, aux poutres noires. Et l'Américain Ridgway Knight, qui a si bien résumé les traits et le caractère des paysans français, le vieux et la vieille, empilant leurs pièces blanches et faisant leurs comptes sur la vieille table massive, auprès de l'âtre où le feu brille.

*Hansi.*




*Bernard Naudin.*

Il n'y a pas à insister outre mesure sur la critique de cette manifestation. Sa nouveauté a seule de l'importance, pour le moment. Il faut, si un nouvel appel est fait aux artistes pour un nouvel emprunt de guerre, leur demander peut-être plus de hardiesse, plus de force. La plupart ont été timides devant la feuille de papier et la pierre lithographique. Leurs compositions sont bien inspirées, savantes, ingénieuses

*Poulbot.*

Mais il semble que les dessinateurs aient compris leur programme comme s'il s'agissait d'une image pour un ecouverture de revue ou un frontispice de livre. La plupart ont compris leur projet en vignette. Vignette agrandie, soit, mais vignette tout de même. L'affichage a pourtant, comme tous les arts, sa loi, qui est de rendre une idée et un aspect visibles sur une muraille. Il faut lutter avec la grande clarté, avec le mouvement de la rue, avec la foule des passants. Ces passants, il faut les appeler par un surgissement inattendu, comme si une partie de la surface de la muraille s'éclairait subitement pour faire apparaître une figure. Ici, cette figure, c'est la Patrie, c'est la Guerre, c'est l'Héroïsme, c'est l'Abnégation, c'est la Vertu de la race française en péril et qui se défend par tous les moyens qui sont en sa possession, par les armes de ses fils, par l'épargne de ses vieux, par le courage de tous.

C'est bien ainsi que nos artistes ont compris la demande qui leur était adressée, et même je crois bien qu'il était inutile de la formuler : ils avaient en eux la question et la réponse. Toutefois, s'ils ont compris, ils sont presque tous restés en deçà de la réalisation, comme si leur talent devait se faire discret et rester à l'ombre, alors qu'il devait éclater au grand jour. Les figures qu'ils évoquaient devaient rayonner dans la lumière ou dans les ténèbres, et appeler à elle tous ces hommes, ces femmes qui passent, qui vont à leur travail, à leurs affaires, et aussi ceux et celles qui vont à leurs plaisirs, car il y en a, et ces derniers doivent être surtout

ALBERT GENAILLE

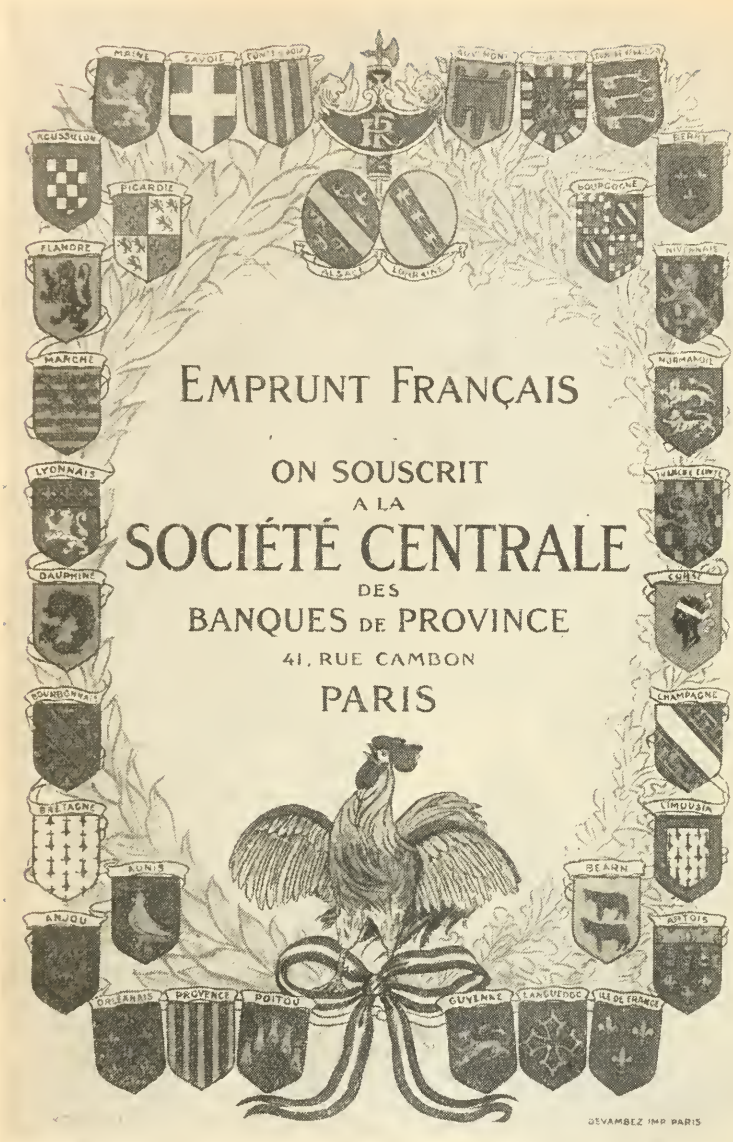
DEBOUT DANS LA TRANCHÉE
QUE L'AURORE ÉCLAIRE, LE SOLDAT
RÊVE À LA VICTOIRE ET À SON FOYER.
POUR QU'IL PUISSE ASSURER L'UNE
ET RETROUVER L'AUTRE,
SOUSCRIVEZ
AU 3e EMPRUNT DE LA DÉFENSE NATIONALE

JEAN DROIT

ABEL FAIVRE

Publié sous les auspices de l'Union des Sociétés de Tir de France et de l'Union des Sociétés de Gymnastique de France.

J. ALLER

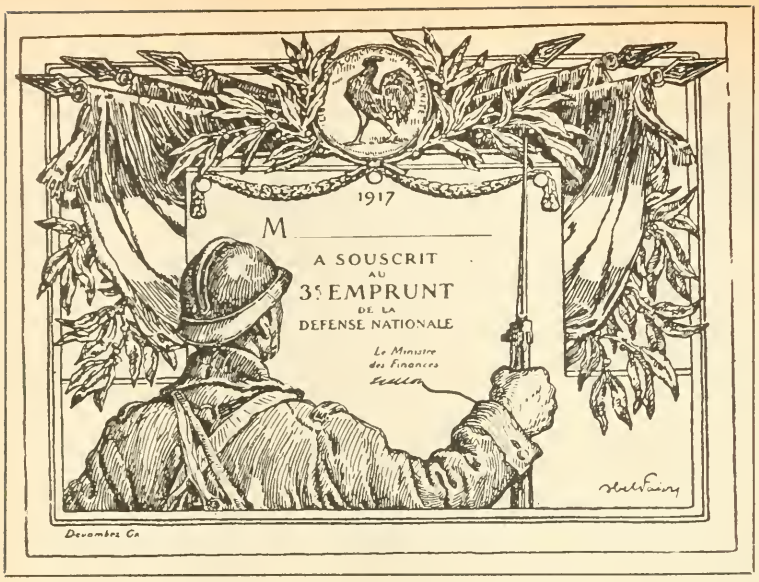



touchés et convaincus et apporter à la grande cause de tous ce qu'ils allaient jeter au hasard. C'est la seule observation qu'il y avait à faire sur ce déploiement d'affiches qui se trouvent entourer la haute et admirable déclaration du gouvernement, sur la « guerre intégrale ». Tout se tient, et ce texte et ces images doivent avoir la même signification. Je pense que l'emprunt de dix milliards consenti par la France sera la preuve que les paroles et les illustrations ont été bien lues et bien regardées. Il y a seulement ici quelques-uns des aspects de cette propagande nouvelle par l'affiche illustrée, qu'il faut honorer pour leur intention et leur mérite. Il aurait pu y en avoir d'autres. Toute une nouvelle école de décorateurs pouvait être conviée à présenter ses images simplifiées, aux vives couleurs qui ont déjà trouvé leur emploi dans le renouveau d'Épinal auquel la guerre nous a fait assister. Ces artistes sont nombreux, mais je désignerai suffisamment leur groupe et leur manière par les noms de Charles Guérin, de Robert Bonfils, de Guy Arnoux.

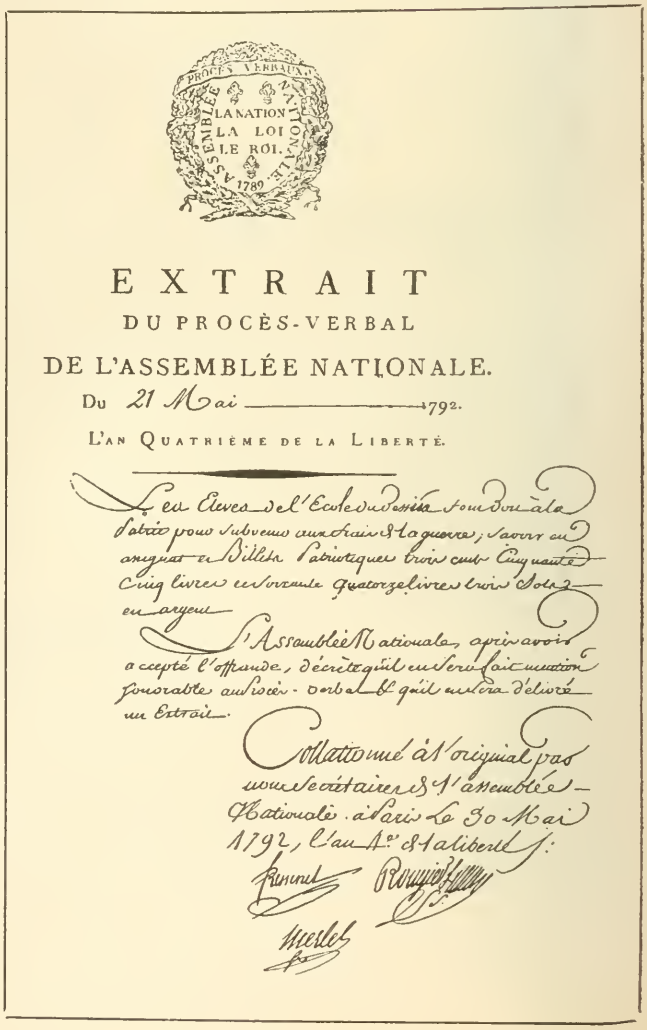
Enfin, si Hugo a pu regretter, devant l'Arc de Triomphe, son « père absent » et « Phidias oublié », on peut déplorer ici l'absence du maître de l'affiche, celui qui lui a, le premier, donné sa formule d'art et sa beauté par le mouvement délicieux de la ligne et l'éclat de la couleur. J'ai suffisamment désigné Jules Chéret.

pour le triomphe
souscrivez à l'emprunt national
LES SOUSCRIPTIONS SONT REÇUES À PARIS ET EN PROVINCE
À LA
BANQUE NATIONALE DE CRÉDIT

SEM




CERTIFICAT DE CIVISME DU 3e EMPRUNT DE LA DÉFENSE NATIONALE ÉMIS DU 26 NOVEMBRE AU 16 DÉCEMBRE 1917.




CERTIFICAT DE CIVISME DÉLIVRÉ PAR L'ASSEMBLÉE NATIONALE AUX ÉCOLES QUI PARTICIPAIENT, EN 1792, AUX EMPRUNTS DE LA LIBERTÉ. CELUI-CI EST CONSERVÉ A L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS

ABEL FAIVRE

AUGUSTE LEROUX

GEORGES REDON

# LA MORT D'AUGUSTE RODIN

Une forte affection unissait Léon Cladel, mon père, au maître sculpteur que nous avons inhumé hier dans le jardin de sa modeste villa.

J'eus l'honneur insigne et le bonheur d'hériter de ce pur sentiment. Auguste Rodin, avec la bonne grâce du génie envers la femme et cette courtoisie française qui faisait de lui un vrai gentilhomme, m'accueillit comme sa fille spirituelle. Il se plut à se faire mon éducateur d'art ; il y avait de l'apôtre chez ce grand passionné du Beau, qui trouvait en mon enthousiasme juvénile le terrain propice à la bonne parole.

Pendant quinze ans j'assistai à ses travaux, je reçus ses confidences de chercheur, et j'essayai, en maintes pages, de recueillir ce trésor sans prix. Ici, je ne veux évoquer que le caractère de l'homme, qui n'était pas moins exceptionnel que son génie.

Incarnation des vertus de la race, qui font si grande, aujourd'hui, notre nation paysanne et guerrière, il semblait pétri de force et de finesse ; il avait la fougue qui entreprend des tâches surhumaines et la constance qui les mène jusqu'au bout.

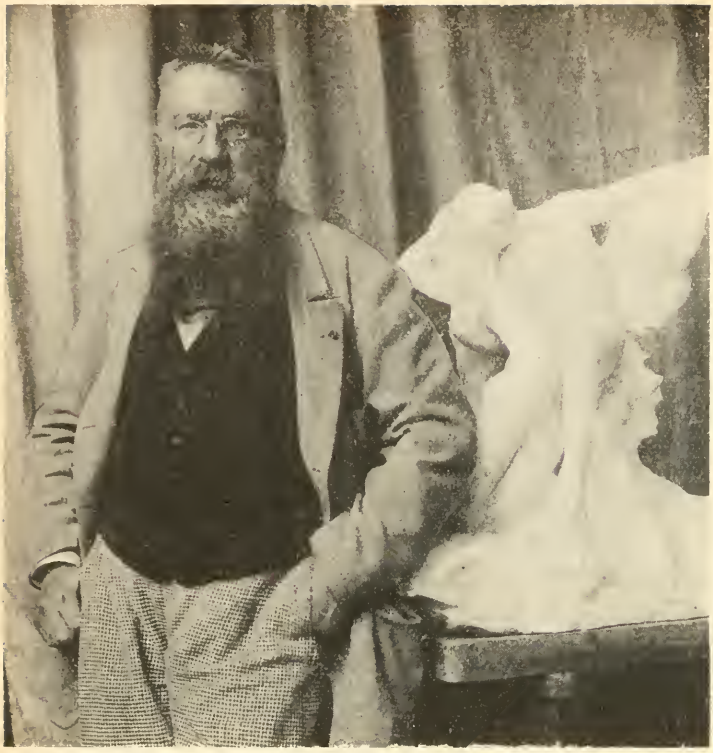
Ainsi, pour ce volontaire, il n'existait qu'une réelle valeur humaine : la conscience dans le travail. Il haïssait la paresse, l'ignorance, le mercantilisme, l'esprit d'intrigue ; il révérait l'effort continu, la patience, l'ordre, chez les plus humbles comme chez les plus grands.

« La conscience, c'est le fil à plomb de l'artiste, » disait-il, en l'une de ces

*Rodin, par Eugène Carrière.*

formules d'un raccourci saisissant dont il était riche et que seul trouve l'homme d'action. « Entre le ministre qui ne fait rien et l'ouvrier qui connaît son métier, c'est l'ouvrier que je respecte, celui-là est mon semblable. » Il dénonçait l'amour de l'argent comme la force dissolvante des sociétés modernes, et, sans déclamation inutile, il déclarait simplement : « L'Allemagne a obéi à une pensée mauvaise, qui ne peut engendrer que ruine et néant, elle obéit à l'idée de lucre. » Tout ce qui était mensonge, art superficiel, fausse habileté, paroles creuses excitait son mépris : « La raison cubique est la maîtresse des choses, et non pas l'apparence. » Ce mot n'est point seulement un mot de sculpteur, c'est un superbe mot d'éducateur ; tout homme d'Etat le devrait prendre comme devise.

Au début de la guerre, il n'osait espérer que la France conserverait jusqu'au



*Auguste Rodin dans son atelier.*

bout cette force essentielle de la patience, qui lui semblait être, et à beaucoup d'entre nous, le privilège des peuples du Nord ; mais, avec les jours, lui venait une véritable vénération pour l'incomparable fortitude de nos soldats : « La patience des tranchées, affirmait-il, c'est la vertu sublime de cette guerre. »

Cette vigueur d'âme et d'esprit, que la vie lui avait peu à peu apportée, à travers les inévitables et déchirantes luttes du génie contre la médiocrité, explique le prestige tout à fait extraordinaire de Rodin sur ceux qui l'approchaient. Parmi les incertitudes épuisantes où se débat l'âme moderne, ce bel être massif de forme et de pensée se dressait avec le calme auguste d'un Moïse. Il dominait le chaos des idées de la hauteur d'une conviction philosophique très simple, basée sur l'amour de la nature et la suprématie du labeur intelligent. Il dégageait une telle impression de courage latent, de puissance sûre, que ceux qui redoutèrent pendant de longues années la guerre et l'écrasement de la France se disaient, devant Rodin : le pays qui a produit un tel homme ne peut pas mourir !

Dans sa vieillesse surtout, le grand sculpteur avait atteint à une sérénité admirable. En son contact permanent avec la nature qu'il voyait avec des yeux à la fois d'amant et de naturaliste, il s'était dépouillé, vis-à-vis d'elle, de tout esprit critique ; il n'y avait plus pour lui ni bien ni mal, mais seulement des oppositions de forces et de tempéraments. Cela lui concédait un équilibre supérieur, une certitude contagieuse d'avoir trouvé la vraie raison de vivre. Chaque fois que je le voyais dans l'immense atelier de Meudon, jetant ses regards de souverain amène sur le peuple de ses statues, je me disais : c'est un bienheureux.

Par un accord plus rare qu'on ne pense, son art avait suivi une voie parallèle dans cette marche à la sérénité. Chaque jour il s'écartait de ce qui était abrupt, heurté, tourmenté, pour aller vers l'immense douceur d'un modelé noyé dans l'air et la lumière. Devant tels de ses marbres, on reste plongé dans un charme étrange, interdit de se sentir incapable de distinguer le moment où la

lumière se densifie et devient l'ombre de celui où l'ombre se dilue et devient la lumière...

Hélas ! Les yeux merveilleux qui saisissent cet insaisissable sont fermés à jamais. La main du noble ouvrier est détendue dans l'éternel repos.

Il était, sinon de santé, du moins de force déclinante depuis l'automne de 1914. Il y a un an qu'il ne travaillait plus, et, par bonheur, il ne le regrettait pas. Sa dernière œuvre fut un buste magistral de son ami Etienne Clémentel ; puis il s'arrêta brusquement, ne laissant rien de médiocre, aucune preuve de défaillance. Il s'est arrêté comme s'arrête un grand arbre qui a donné toutes ses fleurs et tous ses fruits et disparaît sans dégénérer..... Une brève maladie l'enleva sans souffrances. Pendant les deux derniers jours, enfiévré, mais calme toujours, il ne parla plus, se tenant dans un silence obstiné des lèvres, tout éclairé, néanmoins, de son large regard bleu. Une fois, pendant qu'il reposait, seule sa voix s'éleva, nette et nuancée comme de coutume, prouvant que le rêve de l'art, même au seuil de la mort, n'avait pas cessé de hanter son cerveau. « Et on dit que Puvis de Chavannes, ce n'est pas beau !... »

Peu d'heures après, il franchit le mystérieux passage, sans sursauts cruels, sans discordance d'avec cette force tranquille, cette dignité d'attitude qu'il eut toute sa vie. Puis, sur son lit, dans la robe blanche dont nous le vêtîmes, sous l'argent vivant des cheveux et de la barbe, les mains croisées, il fut une vision de beauté sublime. Il sembla un grand moine — le moine de l'art qu'il était vraiment — assoupi dans la paix de sa conscience. Il apparut comme l'incarnation même de la sculpture...

Et pendant que notre cœur débordait d'émotion et de reconnaissance pour l'œuvre d'art qu'il réalisait en lui-même et qu'il nous offrait en un don dernier, la voix du souvenir nous murmurait ces paroles émises autrefois par lui : « J'ai goûté le bonheur sous la forme la plus puissante de l'amour : le travail. Et, lorsque mon heure viendra, je m'étendrai dans la nature et je ne regretterai rien. »

JUDITH CLADEL.

*Eau-forte, par Albert Besnard*

# IDÉES ET OPINIONS

## NOTRE ENQUÊTE SUR LE DESSIN ET SON ENSEIGNEMENT

*POURSUIVANT notre enquête, nous publions aujourd'hui les lignes suivantes qui nous sont adressées par l'excellent peintre* ANQUETIN, *et par l'éminent critique* CLÉMENT-JANIN *en réponse au questionnaire sur le dessin que nous avons posé dans notre numéro* 5.

*Nul plus qu'*ANQUETIN *n'est épris de technique sûre et approfondie et n'est respectueux des traditions de bon métier léguées par les maîtres du passé. L'appel qu'il adresse aux artistes qui sont les représentants officiels de ces traditions ne peut manquer d'être entendu.*

IL faut que le désarroi soit bien grand pour que, en plein XXe siècle, une question semblable ait pu être posée : « Le dessin existe-t-il ? Qu'est-ce que le dessin ?... »

Avant de jeter l'alarme dans les esprits en révélant le désordre qui règne dans l'art à notre époque, si on avait bien voulu se souvenir que l'administration française a toujours su tout prévoir, et qu'elle a depuis longtemps, avec un soin aussi scrupuleux qu'éclairé, institué des autorités spéciales, des gardiens vigilants et nombreux des richesses du passé et du savoir acquis, il serait peut-être apparu que poser cette question du dessin aux simples mortels, c'était faire injure à ces corps constitués, et que la sagesse et l'étiquette commandaient de s'adresser directement à ceux-là même qui sont préposés à l'entretien du feu des autels ? Et si, en possession de la lumière, ils ont négligé de calmer de leur propre initiative l'émoi des pauvres gens moins informés, il est hors de doute que l'amour de l'art et le danger de l'heure présente les inciteront à intervenir en toute hâte pour faire généreusement partager aux autres leur propre confiance, en leur en donnant les claires raisons.

Que l'Institut, que l'Ecole Nationale des Beaux-Arts nous rendent donc l'incommensurable service de nous révéler cette vérité dont ils ont la garde, en répondant les premiers à cette question : « Le dessin existe-t-il ? Qu'est-ce que le dessin ? Quels sont sa source, ses principes, ses moyens et son but ? » — A tout seigneur, tout honneur ; — et il y aurait mauvaise grâce à tenter de les devancer et de leur ravir une priorité qui leur revient de droit, surtout lorsque l'occasion se présente de la justifier avec éclat.

La question, à l'heure présente, est d'une importance capitale. Car la définition et l'explication précises, complètes, solidement établies sur le savoir et sur l'expérience des époques lumineuses, qu'ils nous fourniront avec empressement, deviendront aussitôt un des facteurs les plus puissants du rétablissement de l'ordre disparu, et serviront de base même à l'entreprise de régénération artistique que les circonstances nous mettent dans l'obligation impérieuse d'entreprendre immédiatement avec la dernière énergie et dont ces corps constitués (qu'ils nous permettent de le leur faire respectueusement remarquer) devraient être eux-mêmes les promoteurs et les chefs de file.

ANQUETIN.

Il dit avec infiniment d'énergie : « Il n'y a pas de dessin, ou plutôt il n'y a pas un dessin, il y en a cent, il y en a mille, il y en a cent mille, autant qu'il y a d'artistes, etc. »

Je crois que là est le point délicat à envisager, car il me semble qu'il y a confusion avec le dessin proprement et la composition ou conception d'œuvre.

Mais si M. O. Mirbeau veut dire que par la façon d'interpréter un dessin, il y a des milliers de manières, je suis absolument d'accord avec lui.

Donc, interprétation facultative, mais précision dans l'expression de la forme de ce que l'on voit.

2° Le dessin consiste à reproduire les choses ou objets tels qu'on les voit ou suivant des aspects déterminés.

3° L'enseignement du dessin doit s'appliquer autant que possible à puiser ses modèles dans la nature.

Il semble tout d'abord nécessaire de discipliner l'imagination de l'enfant, en lui donnant les premières notions de la géométrie tout en lui laissant la faculté de reproduire des choses et objets très simples, feuillages, fruits, boîte, outils, etc., qu'il devra inscrire dans la surface géométrique qui lui aura été expliquée, puis inversement décorer des surfaces très simples : triangles, carrés, circonférences, etc., avec les mêmes éléments.

Ces simples exercices, un peu scientifiques par le côté géométrie, et instructifs par les applications judicieuses, suivant la matière employée et la destination de l'objet, prépareront les jeunes élèves à aborder le dessin linéaire et d'ornement conjointement avec la composition décorative, dans des exercices extrêmement simples et d'une facile compréhension.

*b*) Cet enseignement peut être commencé dès l'âge de six ans ; de cette façon, l'enfant arrivera sans fatigue à exercer l'œil et la main, et le dessin deviendra pour lui, comme lorsqu'il écrit, une manière courante d'exprimer ce qu'il voit ou ce qu'il imagine.

*c*) Il me paraît important de ne présenter aux élèves que des objets naturels ou reproductions, mais toujours grandeur nature.

Éviter surtout de présenter aux élèves de mauvais moulages de style, mais montrer les beaux modèles des belles époques de l'antiquité ou de la France.

Ne présenter ces exemples que lorsque les élèves auront acquis déjà quelques connaissances de la composition décorative, afin de ne pas agir trop fortement sur leur imagination dans une voie qui leur rappellerait par trop le passé et pourrait retarder ou même entraver le développement de leur propre personnalité.

Présenter graduellement aux élèves les modèles puisés dans la nature, les plantes, faunes, etc.

De simples modèles en plâtre, puis graduellement des exercices plus complets d'après nature, ensembles, paysages, reproduction des œuvres des belles époques, en poussant leurs études vers des recherches bien personnelles, en se préoccupant surtout, en ce qui se rapporte à la composition, de l'architecture, en un mot de la forme, afin que le décor n'intervienne que comme complément judicieux pour conserver à toute œuvre, suivant la matière employée et sa destination, l'idée bien personnelle et l'expression harmonieuse.

Qu'est-ce que dit Mirbeau ? Ceci : que lorsqu'on étudie on n'apprend rien, et que l'on n'a quelque chance de savoir quelque chose qu'à la condition de n'avoir rien appris.

C'est un paradoxe. Il est amusant,

mais vaut-il la peine qu'on le discute ?

Lui-même n'en est pas certain. La preuve en est que, voulant appuyer son affirmation par une apparence de raisonnement, il essaie une définition du dessin : « Un ensemble de lignes *pas enseignées* par les professeurs, *pas apprises* par les élèves, des lignes quelquefois heurtées, quelquefois lâchées et rompues, *imprévues*, *changeantes* et *bougeantes*, au moyen desquelles un artiste rend visibles et sensibles les sensations individuelles que lui procure un objet. »

Du plus grand des maîtres, Rembrandt par exemple, au plus ignare des dessinateurs de journaux, prétendûment drôlatiques, quel est l'artiste ou le barbouilleur qui n'a pas exprimé sa « sensation individuelle » par des lignes, tantôt heurtées, tantôt lâchées et tantôt rompues ? En quoi tout ceci définit-il le dessin ? Il y a bien les lignes *imprévues*, *changeantes* et *bougeantes*, qui doivent venir du cinéma, mais elles n'ajoutent guère à la clarté de la définition !

Au fond, ce que Mirbeau veut dire, c'est que le dessin *pompier* lui est odieux et qu'il n'est pas partisan des *canons* — de ceux dont on se sert dans les ateliers loin de la bataille.

Il lui préfère l'individualité. C'est un point de vue fort défendable, surtout en art. Mais pourquoi proscrire tout enseignement ? Il y en a de bons, s'il y en a de mauvais. Et les mauvais sont quelquefois les bons. Ils provoquent chez l'élève des réactions qu'illumine sa personnalité ; tel Corot chez Victor Bertin, Puvis chez Couture, Rodin chez Carrier-Belleuse...

Au surplus il n'apparaît pas que Ingres, Delacroix, Millet, Daumier, Méryon, Barye, etc., aient été de piètres dessinateurs, bien qu'ils eussent étudié, ni que le douanier Rousseau ait été un si remarquable artiste, bien qu'il n'ait rien appris.

Le dessin est une écriture des formes, comme l'écriture est le dessin des idées. Cette définition a l'avantage de ne gêner en rien l'expansion des personnalités et de demeurer en dehors des questions de méthodes, sur lesquelles la discussion renaît éternellement et qu'on ne peut juger qu'à leurs résultats. Très nécessaires quand il s'agit de former des artisans, les méthodes le sont moins quand il s'agit de diriger des artistes, dont le don et le tempérament sont difficilement gouvernables. Un artiste digne de ce nom arrive toujours à s'exprimer et l'enseignement devrait pour lui se borner à la technique du métier, — ce qui est à vrai dire la seule chose que les professeurs n'enseignent pas.

Les deux enfants que Mirbeau prend pour exemples n'étaient pas des artistes

CLÉMENT-JANIN.

## A NOS LECTEURS

*DEUX deuils successifs viennent d'attrister le monde des artistes : ceux d'*Auguste RODIN *et d'*Eugène GRASSET.

*La revue consacrera à l'œuvre de ces maîtres les deux premiers numéros de l'année* 1918.

*Celui de janvier sera consacré au maître-artisan Eugène Grasset.*

TH. LAMBERT — *Chambre à coucher à bois marché (Concours des Galeries Lafayette en 1917)*
[illegible] « L'Art français moderne »

# LE FOYER HARMONIEUX

*par Gabrielle et Léon ROSENTHAL.*

L'EFFORT doit être de « mettre dans toutes les choses de la vie humaine de l'harmonie et de l'élégance, avec le même soin qu'on met de l'honneur et de la droiture dans les actes de la conduite privée ou publique ». Cette pensée qu'Ernest de Toytot exprimait dans son rapport sur l'Art décoratif à l'Exposition Universelle de 1867, nous voudrions essayer d'en montrer la justesse et la force en étudiant la réalisation du foyer harmonieux.

Qu'est-ce que le foyer harmonieux ? C'est l'intérieur sain, ordonné, agréable pour les autres et pour soi-même, le refuge contre les tristesses de la vie par sa beauté, par le réconfort qui s'en dégage.

Un tel bienfait est à la portée de tous ceux qui veulent vraiment l'atteindre. Il s'accorde avec les recommandations de l'hygiéniste et du médecin. Celui-ci proscrit le fouillis, le désordre d'où naissent les poussières, asiles des miasmes et des microbes, et nous les condamnerons pour des raisons esthétiques ; celui-là

conseille l'aération, la lumière, et nous dirons de livrer large passage à l'air et au soleil facteurs de beauté.

La recherche de l'harmonie n'est pas non plus contraire aux exigences de l'économie : un objet coûteux n'est pas nécessairement un objet beau; les objets les plus simples peuvent avoir leur beauté.

Les règles ou les conseils que nous exprimerons ici s'appliquent à tous les milieux, dans l'intérieur le plus modeste aussi bien que dans le milieu le plus riche, car il n'y a pas plusieurs beautés : ce sont les mêmes lois qui, avec des éléments différents, contrarient l'œil ou sont capables de le satisfaire.

***

L'hharmonie d'un intérieur est faite de mille éléments; aucun d'eux n'est indifférent : un tabouret, une casserole, une soucoupe peuvent choquer et faire comme une fausse note dans un orchestre. Le hasard est un mauvais guide, il n'engendre que le désordre. Le premier précepte que nous énoncerons sera celui-ci : « Il ne faut rien acheter sans choisir. » Ce précepte trouve son application, quelque modeste que soit le budget de l'acheteur.

Il est évident qu'une chaise soigneusement fabriquée coûtera plus cher qu'une chaise assemblée sans précaution. Mais entre plusieurs chaises fabriquées consciencieusement par des ouvriers qualifiés, la plus belle sera-t-elle celle pour laquelle on a employé le bois le plus rare, la plus grande quantité de matière, celle qui aura exigé le plus d'heures de travail ?

Voici une chaise modeste, sobre, de chêne clair : le dossier et le siège sont simplement cannés; mais les courbes en ont été étudiées avec soin, l'assise est solide. Vaudra-t-elle pas cent fois telle autre, prétentieuse et mesquine, d'un travail bâclé, où tout a été sacrifié à quelques sculptures grossières ? Vaudra-t-elle pas mieux, même, par sa loyauté, son adaptation à l'usage, que tel siège de palissandre, d'acajou, qui s'abîmera rapidement ?

Non seulement simplicité et beauté ne s'excluent pas, mais il est des gens de goût et fortunés qui recherchent la simplicité parce qu'ils trouvent en elle des jouissances d'art profondes et vraies. Pour ceux-ci, la bonhomie de la faïence est plus plaisante que l'éclat sec de la porcelaine; aux carafes de cristal taillé, gravées de décors, ils préfèrent, pour verser leur boisson, les pichets de terre vernissée, pichets de quelques sous, dont les formes sont joliment calibrées, les colorations gaies, et qui reflètent l'humeur aimable de France.

Ce qui est incontestable, c'est qu'entre deux objets de même prix : chaise, table, assiette, il y a des différences considérables; c'est pourquoi il faut, avant tout, s'efforcer de choisir et de bien choisir.

Mais comment choisir ? Suivant quelles lois ? Un autre précepte peut encore ici nous servir de guide : en choisissant, il faut être nous-mêmes.

Être soi-même, rien que soi-même. Programme immense et plus rarement réalisé, qu'il ne semble au premier abord.

Être soi-même, c'est, avant tout, être de sa condition, c'est-à-dire renoncer à tout faux luxe, renoncer au bois blanc imitant l'acajou, à la pendule de zinc imitant

le bronze, à la peluche et au velours à bon marché ; en un mot c'est acquérir des objets qui portent simplement leur prix ou moins que leur prix, car leur mérite ne réside pas seulement dans leur apparence ; c'est éviter l'usure rapide des meubles, des étoffes qui s'entretiennent mal, c'est donner à son foyer une physionomie durable.

Francis Jourdain — *Projet de salle à manger.*

Une telle volonté entraîne de notables conséquences. Il est dans tout intérieur un peu aisé une pièce à laquelle sont sacrifiées toutes les autres. C'est la plus vaste, la plus gaie, la plus claire, celle où l'on ne vit jamais cependant, celle où l'on ne demeure qu'en quelques exceptions solennelles. Pénétrons-y... Cette pièce est véritablement un sanctuaire, car elle est le lieu par excellence des sacrifices familiaux.

Dans la salle à manger le mobilier est insatisfaisant, défraîchi ; dans la chambre à coucher telle commodité manque ; mais là, tout est impeccable. Les sièges dorés ou contournés sont disposés suivant un ordre rigide ; si le ménage ne possède que quelques œuvres d'art, c'est là qu'elles sont disposées.

Cet endroit solennel est le signe même de cette sujétion à l'opinion, sujétion si forte qu'on ne l'aperçoit même plus. On l'appelle le salon...

D'autres peuples chez qui le sentiment des convenances n'est pas moindre que chez nous ont aussi une pièce pour laquelle ils font des sacrifices. Ils la nomment tantôt du nom de studio ; tantôt d'un mot plus expressif encore : le « living room », la « chambre de vie ». Là, cette apparence de propreté, de décence, que la politesse exige dans toutes les situations est respectée. Une petite portion de la pièce est

réservée à la conversation. Mais auprès des sièges l'on voit la table à ouvrage, la bibliothèque, le bureau du mari, sa table de travail, s'il est graveur ou dessinateur industriel.

Cette chambre de vie, les artistes de notre temps l'ont conçue et exécutée de la façon la plus heureuse. En voici un modèle sur lequel on pourra méditer. Ce qui fait son intérêt, c'est qu'il est vivant. Imaginons des meubles plus simples encore, de dimensions plus modestes; ils n'en donneront pas moins à la pièce par leur sincérité même, par leur utilité, cette physionomie intime que rien ne remplace.

Être soi-même, c'est aussi ne pas renier le petit coin de France où l'on habite, c'est préférer crânement son art local à la pacotille parisienne, c'est rechercher la crédence, la vaisselle ou le pichet qui sont en usage dans le pays.

Être soi-même, enfin, c'est être de son temps. C'est renoncer à ces vagues imitations Henri II, Louis XV qui jurent avec nos habits et notre vie moderne, — c'est choisir le meuble qui a été conçu par des gens de notre temps pour leurs contemporains.

***

La convenance avec soi-même est l'un des buts principaux que l'on doit rechercher lorsqu'on constitue un foyer. Il en est deux autres non moins importants : c'est la convenance de l'objet à son usage, et avec l'ensemble auquel il doit participer.

La convenance à l'usage est chose qui semble très simple, et qui, dans la pratique, est loin d'être toujours réalisée. On vend des chaises dont le dossier vous fatigue ou vous blesse, des armoires dont la disposition est incommode, des soupières que l'on ne sait par où prendre.

De plus, un objet peut être, en lui-même, bien conditionné et ne pas répondre au service que l'on en attend : telle chaise, convenable en elle-même, peut être insuffisante pour un infirme ou un obèse; il y a des sièges de repos et des sièges de travail.

L'adaptation suppose la solidité, et cette solidité résulte d'une belle matière et d'un travail soigné. Ce sont ces deux qualités que, dans toute acquisition, il faut avant tout rechercher. Une belle matière ne veut pas dire une matière riche, mais une matière employée franchement, avec toute l'ampleur ou l'épaisseur nécessaire.

Des raisons d'économie font admettre à l'usage les batteries de cuisine et objets de toilette émaillés, les couverts étamés ou argentés. Nous subissons cette nécessité qui n'est pas sans inconvénients; elle entraîne d'ailleurs des frais d'entretien.

Chaque fois qu'il sera possible, l'objet en matière pleine, sans revêtement ni déguisement, sera évidemment supérieur. Pour le meuble en particulier, tout en reconnaissant que, dans certains meubles de luxe très coûteux, très fragiles, le placage ait pu être employé pour obtenir des effets de grande beauté, pour l'usage le plus général, le bois massif est le luxe essentiel. Un meuble de chêne ou de noyer est plus beau qu'un meuble dont une feuille d'acajou mince dissimule — pour combien de temps ? — la carcasse de bois blanc.

Nous l'avons dit, il faut le répéter, toute matière a sa beauté; il n'y a pas de hiérarchie entre le chêne, le noyer ou le palissandre, entre le verre et le cristal, la

Intérieur de M. P. S.)

*Salle à manger (meubles en chêne, papier de tenture uni).*

faïence et la porcelaine. On peut même prétendre, non sans raison apparente, que, surtout chez des gens modestes, le verre, la faïence, le chêne, le noyer sont bien mieux à leur place que des matières plus fragiles.

Un beau travail signifie l'emploi loyal des meilleurs procédés pour fabriquer un

objet. Le meuble le plus simple : un tabouret, un escabeau, est fait de plusieurs parties : chacune d'elles doit avoir été coupée avec soin pour que l'assemblage se fasse exactement. Si ce premier travail a été bâclé ou mal fait, on le maquille. Partout où le défaut serait visible on rajoute un bout de bois, on met de la cire.

L'assemblage, lui-même, peut se faire en emboîtant les différentes parties. Mais pour se dispenser d'un effort aussi minutieux, on se contente souvent de clouer les différentes pièces ou même de les coller.

L'objet solide, bien travaillé, sera le plus durable. En même temps il est le plus beau. Il y a une satisfaction de tous les instants à contempler un assemblage exact, et celui qui a l'habitude du travail manuel doit y être particulièrement sensible.

***

Jusqu'ici nous avons envisagé l'achat d'objets isolés, mais ces objets sont destinés à vivre ensemble. Et c'est de cet ensemble qu'il faut avant tout se préoccuper.

Qui dit « ensemble » dit accord des objets entre eux. Cet accord naît de qualités extrêmement variées : accord de couleurs, de nuances, de dimensions, de formes. Il dépend d'abord du tempérament de la personne, de la nature de ses occupations, de l'ambiance citadine ou villageoise, de la région ensoleillée ou brumeuse.

Des rideaux, des papiers peints, des tapis, rapprochés les uns des autres au hasard, se heurteront par leurs couleurs et formeront un bariolage insupportable. Si on les assemble avec soin, on peut créer des harmonies éclatantes ou douces, très sobres ou très contrastées. Quelles sont les plus louables ? Il n'y a pas à le rechercher. Il suffit que le goût de chacun s'exprime franchement.

Un tel accord demande des soins, mais il ne coûte pas davantage, et il n'est pas besoin pour le constituer d'objets de valeur exceptionnelle. Au contraire, des éléments très simples peuvent réaliser un accord particulièrement heureux. Ainsi naît cette impression d'intérieur, d' « intimité », qui est si précieuse et si rare. On en jouit sans s'en rendre compte : c'est l'atmosphère du bonheur.

Lorsqu'on l'a créée, il faut la maintenir et c'est une tâche délicate et constante.

Toutes les fois qu'on introduit un objet nouveau, on risque de provoquer une dissonance. Il ne s'agit pas seulement d'objets importants : un lit, une table ou un rideau ; le moindre objet introduit sans précaution peut faire disparate. Soyons-en persuadés : ce qui fait la beauté d'un intérieur, ce n'est pas la présence d'un certain nombre de choses choisies, c'est que rien n'y a été négligé.

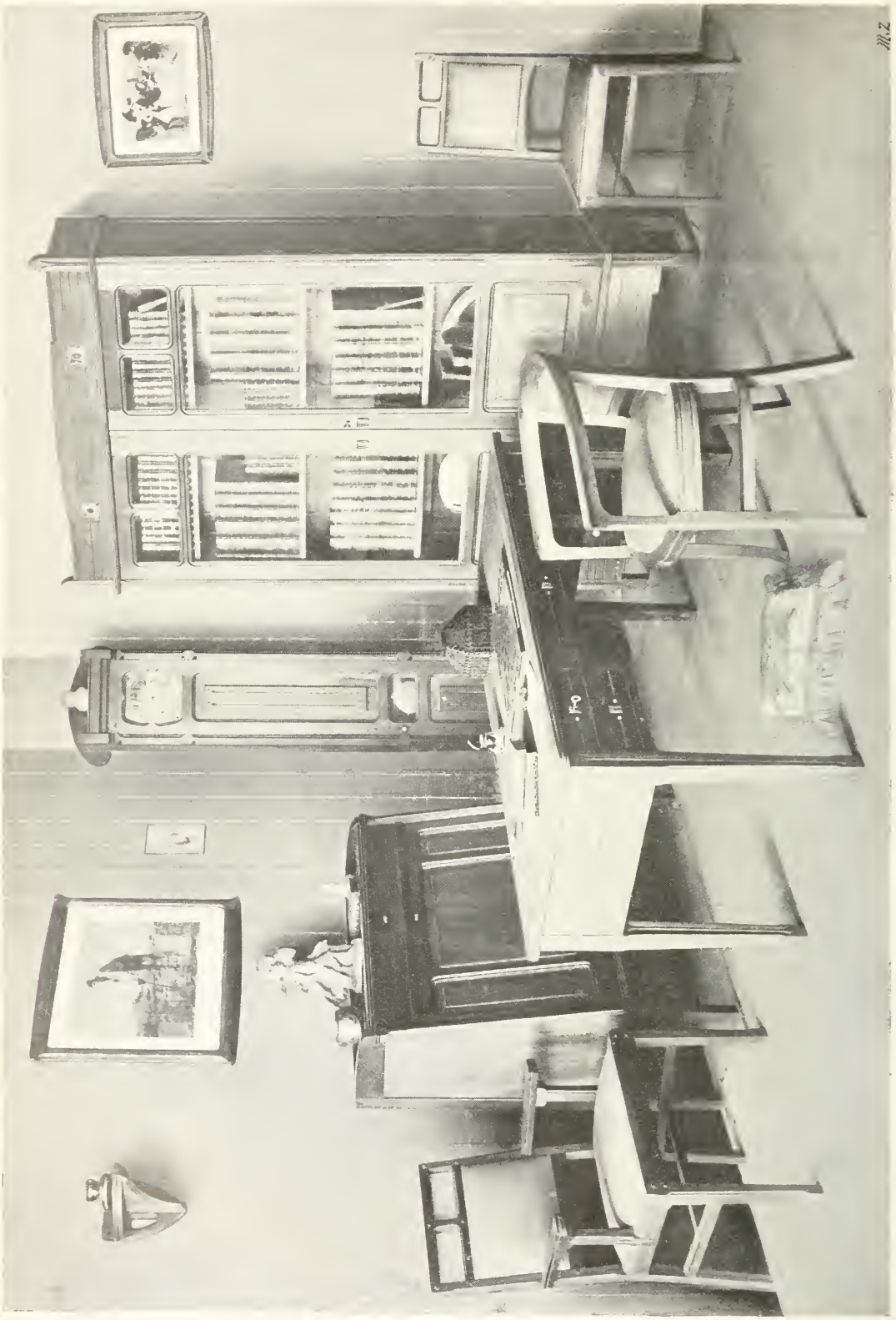
***

Nous aurions plaisir à examiner successivement les différentes pièces de l'habitation et à analyser les qualités de leurs meubles ; mais l'espace nous est mesuré. Nous aborderons la partie la plus délicate dans la constitution d'un foyer harmonieux, celle où l'on ne peut plus être guidé par l'utilité et qu'on pourrait appeler la *décoration de la maison*. Les murs, fenêtres, tapis, tentures et bibelots en constituent les éléments essentiels.

Le ton du papier et la couleur de la peinture jouent un rôle prépondérant dans l'aspect d'un intérieur : nous conseillerons d'adopter, sans exception, des tons

ARRANGEMENT D'UN COIN DE LA SIÈCLE CONTRE LA CHEMINÉE ÉQUIPANTE EN FONTE MOULÉE PAR LES IMPRÉS FAIT EN VOILAGE DE COTTON

SALON BLEU. BIBLIOTHÈQUE EN MENUISERIE. TABLE ET CHAISES DE CHALEURS FIDÉAUX ET FAUTEUILS BLEU UNE TAPIS ÉLUTRE GRIS



(MEUBLES DE BUREAU ET CADRES EN CHÊNE CLAIR)

MATHIEU GALLEREY

clairs ou intenses. Un préjugé absurde et malsain a répandu l'idée qu'une salle à manger devait être sombre. Nous protestons contre cet usage au nom de l'hygiène et de la gaieté. Ces larges surfaces que sont les murailles doivent recevoir la lumière, la renvoyer si possible plus chaude et plus lumineuse, car c'est cette lumière qui se joue ensuite sur les meubles, achève de les parer, c'est elle qui, baignant les pièces, donne la sensation d'espace.

Faut-il choisir des papiers unis ? Ils ont leur beauté, mais sont extrêmement fragiles. L'on obtiendra un aspect presque équivalent en choisissant des papiers sur lesquels jouent de petits traits réguliers ou irréguliers, croisés ou non, mais ton sur ton, et à peine perceptibles dès que l'on ne les examine pas de tout près. On peut préférer un papier à dessins : ici, il y a des modes plutôt que des règles. Papiers tout couverts ou au contraire à motifs très espacés, motifs petits ou grands, décors géométriques, fleurs stylisées, bouquets, oiseaux, paysages, ou encore papiers à rayures larges ou étroites, tout cela est affaire de choix. Ce choix devra être dicté par les tendances personnelles et le caractère du mobilier, par la grandeur des pièces : tel dessin, qui sur échantillon séduira, sera, selon les cas, mesquin ou énorme.

Certains tons mornes ou plombés sont à éviter, de même tout papier imitant la moire, la soie brochée, la tapisserie. Si un décor ton sur ton peut être froid, il faut craindre cependant ceux qui comportent trop de couleurs. Leur bariolage peut s'admettre dans une chambre d'enfants, à la campagne où toute l'ambiance l'apaise, mais dans la trépidation de la ville un papier plus sobre sera un compagnon discret et plus reposant.

Les galons qui accompagnent en haut et en bas le papier peint sont ordinairement laids. Les frises sont assez coûteuses. En certains cas, pour des papiers unis, rayés, à décor très sobre, on obtiendra à peu de frais un effet heureux en remplaçant le galon par une bande de papier uni du ton dominant.

Contrairement à la tradition qui l'entoure de rideaux épais, la fenêtre est faite pour laisser passer l'air et la lumière. Nous proscrirons donc d'une façon absolue les rideaux drapés lourds et prétentieux.

Ceux qui, montés par des anneaux sur une tringle, tombent droits, donnent peu asile aux poussières. Ils empiètent à peine sur les baies et leurs plis naturels ont un caractère de simplicité qui s'accorde avec les lignes des meubles modernes. La couleur et la nature de ces grands rideaux devront naturellement être en harmonie avec les murs et les meubles. Pour de petites fenêtres, on pourra les encadrer d'une façon pimpante en plaçant au-dessus de la baie un petit volant d'une cotonnade claire à dessins vifs ou à carreaux blancs et rouges, blancs et bleus.

Il est mille façons de voiler la fenêtre et il existe une infinie variété de tissus, de dispositions pour rideaux de vitrage.

Rappelons que le vrai but à atteindre est d'assurer l'intimité des pièces sans perdre cependant contact avec le dehors. Parmi les tissus diaphanes, il en est un relativement peu employé : le voile de coton, qui a cependant l'attrait de la solidité, du bon marché et de la grâce.

On obtiendra des effets intéressants en ne fixant pas le rideau tout au haut de la fenêtre, pour augmenter la clarté, ou bien en pinçant le tissu dans la partie médiane.

On peut encore, si le tissu a une largeur et un maintien suffisants, le monter sur

anneaux à la façon d'un store. Toutes ces dispositions relèvent des conditions atmosphériques, du goût personnel, et là encore il doit y avoir accord avec le mobilier.

Le choix d'un tapis est chose difficile et délicate. Souvent on choisit mal parce qu'on regarde le tapis comme s'il s'agissait d'un tableau. On se laisse séduire par le coloris ou le fini d'un bouquet, on l'examine minutieusement. En réalité, le tapis ne sera pas vu de cette façon-là. Par terre, couvert en partie par des meubles, il ne devra pas attirer l'attention, mais donner une note générale agréable par elle-même et en harmonie avec l'ensemble de la pièce.

A cette difficulté s'ajoute une pénurie réelle. Il existe peu de beaux tapis en dehors des tapis d'Orient, qui sont coûteux, et de quelques modèles modernes qui ne sont guère moins chers.

Les murs nus, une cheminée vide, l'absence de tout bibelot donnent à un intérieur même intelligemment agencé un aspect inhabité. Mais ce n'est pas là le défaut le plus fréquent ; ce qu'il faut redouter au contraire, c'est l'encombrement.

On se laisse trop souvent envahir par des photographies de famille, calendriers, bibelots qu'on achète en passant, souvenirs de voyage, cadeaux. Il en résulte un grand désordre, une surcharge d'entretien, souvent une impression de moindre propreté. A coup sûr on va à l'encontre du but que l'on se propose : plus il y a d'objets, moins il y a de beauté.

Il convient donc de prendre certaines précautions et de tenir en réserve, si l'on hésite à s'en défaire, des objets que l'on n'exposera pas momentanément.

Nous nous réservons ainsi des joies nouvelles et la possibilité de modifier notre choix en reléguant les objets dont nous serons fatigués et en remettant au jour des amis temporairement délaissés.

Un pareil souci de sobriété devra nous guider pour l'ornementation de nos murailles.

Chaque image d'abord sera à surveiller, on évitera les cadres dorés, surchargés de moulures d'un luxe faux et criard. Une baguette simple ne paraîtra jamais pauvre, un bois naturel ne sera jamais de mauvais goût.

Ces précautions une fois prises, il restera à ordonner les cadres de façon à ce qu'ils ornent les parois. On les opposera, on les alternera selon leurs dimensions, leurs sujets, la tache sombre ou claire, ou diversement colorée qu'ils constituent. Jamais ils ne devront être accrochés en désordre, car ils perdraient toute valeur décorative. Là, comme ailleurs, l'attention, le goût jouent un rôle décisif.

La glace est un élément de vie. Elle agrandit la chambre, multiplie la lumière, elle est d'ailleurs le plus utile des contrôles sur la tenue des personnes et des choses. Nous lui appliquerons les mêmes règles que pour un tableau. Que son cadre soit modeste, jamais noir, doré si l'on veut, mais sans tapage, sans moulures de plâtre qui se dégradent rapidement. Le mieux serait que le cadre fût assorti au mobilier, mais c'est là un idéal difficile à atteindre.

***

Nous avons achevé ce rapide examen des éléments d'un foyer. Il lui manque cependant sa parure la plus intime, la plus délicate, celle dont on ne saurait se passer et qui seule permettra de le nommer le foyer harmonieux : les fleurs.

*Assiettes en porcelaine décorée par G. Aurisé, argenterie de Drubret et verreries bon marché.*

C'est le luxe le plus démocratique, car la plus vulgaire fleur des champs : un chardon, une branche de houx, une fleur de pomme de terre, ont autant de charme que des fleurs coûteuses.

C'est aussi le luxe le plus nécessaire. Les fleurs nous rappellent cette nature dont la civilisation nous éloigne, et dont nous ne pouvons pas nous séparer cependant.

Frêles et frileuses au printemps, elles reflètent son éveil timide; fleurs épanouies d'été, elles s'accordent avec la lumière éclatante ; la richesse des sèves d'automne se marque dans leurs colorations ardentes; l'hiver enfin, celles de nos climats nous permettent d'espérer encore, et les belles étrangères évoquent la féerie des pays ensoleillés.

Que jamais la fleur vivante, libre, et belle — même lorsqu'elle se fane — ne cède la place à l'affreuse fleur artificielle, d'un artifice si grossier; que le vase où elle baigne soit sobre... Et la fleur s'épanouissant achèvera de donner une âme à la pièce. Auprès d'elle, les meubles, les tableaux, si précieux soient-ils, pâliront, mais elle redira avec force ce que leur harmonie murmure : la beauté !... la joie.

ISRAEL SILVESTRE. *Le Château Neuf au XVII^e siècle.*

# LES MUSÉES MUNICIPAUX

## SAINT-GERMAIN EN LAYE

Lorsqu'une doctrine renferme un principe fécond et embrasse un vaste champ, ses applications s'effectuent nombreuses, ainsi qu'en des ordres variés.

Tel est le cas du Régionalisme. On peut le considérer à des points de vue divers : géographique, social, politique, artistique, etc.

Sous ce dernier rapport, les Musées municipaux tiennent une place certaine. Déjà, avant la guerre, ils avaient éveillé la légitime attention des pouvoirs publics. La Commission spéciale instituée en 1905 au Sous-Secrétariat des Beaux-Arts, qu'occupait alors M. Dujardin-Beaumetz, accomplit une besogne dont l'aboutissement efficace fut le décret du 30 septembre 1906 (1).

(1) Consulter le volume très complet de Henry Lapauze, *Rapport présenté au nom de la Commission chargée d'étudier toutes les questions relatives à l'organisation des musées de province et à la conservation de leurs richesses artistiques* (25 octobre 1907). Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Paris, typographie Plon-Nourrit et C^ie, 1908.

Nous écrivions à l'époque : « ... A notre avis, chaque Musée municipal doit comprendre deux portions différentes. Ce sont, d'un côté, les objets esthétiques ou curieux réunis un peu au petit bonheur des dons et des occasions. L'autre partie (la plus importante pour l'éducation populaire) doit comprendre tout ce qui peut expliquer une ville, un pays, une région.

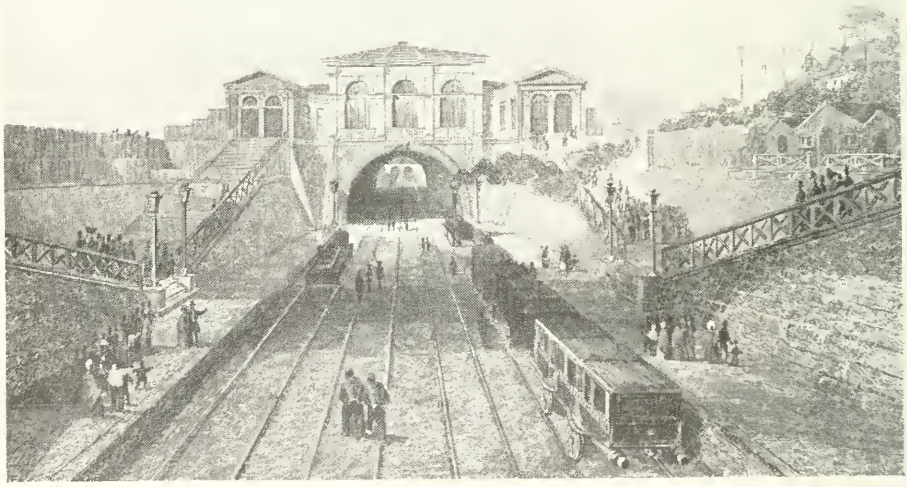
Le grand principe peut s'énoncer ainsi : *Donner à une collectivité habitant un lieu déterminé le maximum de conscience de soi-même dans le passé et le présent — pour préparer l'avenir* (1).

A l'égard des Musées de province, on peut dire que le décret du 30 septembre 1906 constitue vraiment une charte fondamentale. La législation qu'il établit, les mesures administratives qui le complètent, comme aussi ses travaux prépa-

(1) André Mellerio, *les Musées municipaux et l'éducation populaire.* (*L'Action régionaliste*, 4^e année, n° 4, juin 1905.)

VUES SUR LE COTÉ DIRIGEANT DU SOLEIL, TARRIÈRE DU CHATEAU NEUF DE SAINT-GERMAIN EN LAYE
*(Gravure de France.)*

LA FÊTE DES LOGES DANS LA FORÊT DE SAINT-GERMAIN EN 1830 (*Lithographie*).



LE CHEMIN DE FER DE PARIS A SAINT-GERMAIN EN LAYE (vers les débuts).

ratoires, obéissent à une double pensée directrice : *Laisser aux organes régionaux l'initiative et la direction, — réserver à l'Etat le contrôle.*

***

Nous n'avons point ici la prétention de traiter le sujet à fond, ni même seulement d'en indiquer les lignes générales.

Nous voudrions simplement attirer l'attention sur un point spécial : le rôle de l'Estampe artistique et documentaire dans la formation des Musées municipaux.

Et pour ce faire, au lieu de considérations purement théoriques, nous exposerons la genèse d'une *réalisation*, à laquelle nous avons, pour notre très modeste part, collaboré personnellement.

C'est la création dans le Musée municipal de Saint-Germain en Laye (Seine-et-Oise) d'une salle consacrée à l'histoire de la ville et de ses environs immédiats, par l'Estampe.

*Historique du Musée municipal de Saint-Germain en Laye.*

SAINT-GERMAIN EN LAYE est une des localités les plus connues près de Paris. Son très beau site : forêt et terrasse, son château Renaissance, ses souvenirs historiques, lui constituent une personnalité marquée. Ajoutons l'importance d'une population de 17.000 à 20.000 âmes, où se mêlent, pendant la belle saison, des villégiateurs de choix.

L'histoire de son Musée municipal fut, pendant des années, celle de tant d'autres en France, et qu'on peut résumer assez lamentablement par cette brève appréciation : *Mal tenus, — mal connus.*

Et cependant ces Musées renferment souvent des éléments d'intérêt, certains même précieux, qu'un peu de méthode et quelques ressources suffiraient à mettre en valeur.

En ce qui touche Saint-Germain en Laye, M. de Breuvery, maire, fondait en 1838 une Bibliothèque municipale, tant par ses dons personnels qu'en sollicitant la bienveillance des pouvoirs publics. En 1844, la ville achetait l'ancien hôtel de La Rochefoucauld pour y transférer la mairie. La Bibliothèque, installée dans une partie des locaux, ne tarda point à s'augmenter. Grâce aux acquisitions administratives, aux libéralités soit des particuliers, soit de l'Etat, elle passait de 800 volumes en 1848 à 8.000 en 1872.

Or, à cette dernière date, la municipalité prenait possession d'un legs à elle fait par M. Ducastel, ancien maire de Saint-Germain, mort l'année précédente. Le généreux donateur se trouvait être le fils d'un artiste peintre, qui fut le compagnon d'études de Greuze. Aux souvenirs provenant d'origine familiale, M. Ducastel avait ajouté ses achats d'homme de goût, formant une collection variée, qui contenait des pièces intéressantes : tableaux, dessins et gravures, meubles, objets d'art, etc.

Ce fut le noyau d'un petit Musée, annexe de la Bibliothèque, et qui confusément relégué dans des salles obscures, resta pour ainsi dire ignoré du public.

*Initiative de la société* : l'Esthétique.

CEPENDANT, vers 1902, une société locale d'art, *l'Esthétique*, peu nombreuse, moins riche encore, mais animée de bonnes intentions, s'en vint trouver la municipalité.

Elle soumettait un projet comprenant deux parties distinctes.

1° *L'Esthétique* demandait qu'on lui

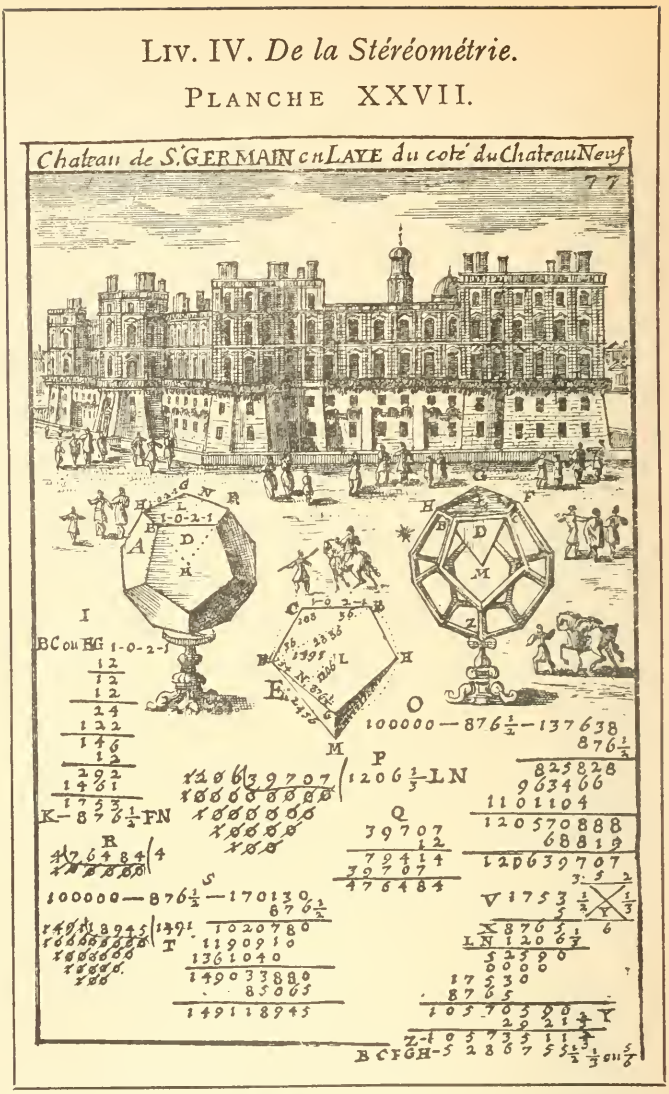
permît d'opérer le classement et la présentation méthodique du musée, afin d'en rendre l'aspect plus attrayant et l'étude profitable ;

2° Puis (et c'était l'élément original de son initiative) la société proposait d'installer aux murs de la salle d'entrée un ensemble choisi d'estampes susceptibles de donner une idée de Saint-Germain à travers l'histoire...

N'est-ce point un cliché établi qu'on ne trouve souvent en France pour une entreprise intelligente qu'un faible appui, sinon beaucoup de difficultés ?

La vérité, c'est que, plus qu'on ne pense, les bonnes volontés et les ressources existent, mais que l'on ne sait guère les découvrir, ni surtout les utiliser.

En ce qui concerne les propositions de *l'Esthétique*, elles rencontraient des conjonctures favorables.




*Page extraite de la Géométrie de* Manesson Mallet. (XVII^e s.)

Depuis un petit nombre d'années, un nouveau bibliothécaire avait été nommé, assumant par surcroît la conservation du Musée : M. Bonneau. Homme instruit, soucieux de ses fonctions, il s'était promptement épris de Saint-Germain et de tous les souvenirs qui s'y rattachent.

Quémandeur inlassable — pour le bon motif, il avait su intéresser à ses projets le maire, M. Desoyer, ainsi que plusieurs conseillers municipaux et notabilités de la ville. Sur les quelques crédits alloués, ainsi que du fait des libéralités suscitées, le Musée s'enrichissait, notamment en estampes, de documents recherchés judicieusement et classés avec ordre.

Dans ces conditions, *l'Esthétique* vit ses demandes recevoir le meilleur accueil. Même des fonds furent votés par la municipalité pour aménager et embellir les locaux du Musée, au delà des limites modestement restreintes où

s'étaient renfermées les visées primitives.

Sans insister sur l'ensemble de la réorganisation, nous nous en tiendrons à l'objet particulier de notre étude.

*Saint-Germain en Laye par l'Estampe.*

SAINT-GERMAIN EN LAYE, nous l'avons dit, doit sa légitime réputation à son site d'une part, de l'autre à ses monuments et souvenirs historiques.

Tels étaient les deux ordres d'idées qu'il importait d'évoquer aux yeux du public.

Pour répondre à ce but, on a encadrer et l'on exposa dans la salle d'entrée un certain nombre d'estampes typiques de la collection régionale jusqu'alors renfermée dans les cartons.

A Saint-Germain, deux châteaux ont existé, dits : le *Vieux Château* et le *Château Neuf*.

Une grande vue cavalière nous les montre réunis sur une rare estampe due au Sr Francini, Florentin, et gravée par Michael Asinius (en 1614).

Le Vieux Château, jadis construction fortifiée, commandait au moyen âge le cours de la Seine. Il n'en demeure plus que la chapelle, bijou d'architecture gothique, érigée sous saint Louis et similaire de la Sainte Chapelle de Paris, sa contemporaine. L'édifice actuel date seulement de François Ier. C'est un beau spécimen de la Renaissance ; sa restauration, entreprise en 1862, par Eug. Millet, fut achevée il y a peu d'années seulement. Dans ses salles, on a rassemblé l'important *Musée des Antiquités nationales*.

Nous voyons le Vieux Château représenté par deux planches anciennes : *Scenographia interioris ædificii* et *Facies exterioris*, de facture linéaire et précise, sans doute provenant d'un ouvrage d'architecture (*Du Cerceau* ?).

Puis une de ces gravures populaires dites d'*optique*, si répandues au XVIIIe siècle, nous donne l'aspect général du côté de la grand'place qu'animent de petits personnages.

Le Château Neuf fut commencé sous Henri II et terminé par Henri IV. Pendant toute la première moitié du XVIIe siècle, il demeura une des résidences favorites des rois de France. C'est là que Louis XIV naquit en 1638.

De cet édifice, les souvenirs sont sinon plus précieux, dans tous les cas davantage nécessaires, car il ne reste plus de nos jours qu'une aile intacte, « le Pavillon Henri IV », où s'est établi un restaurant connu.

Donc, c'est uniquement dans ces frêles feuilles de papier — vues et scènes pittoresques émanant des Israël Silvestre, Perelle ou Rigaud, que nous pouvons admirer encore un reflet des magnificences disparues (1).

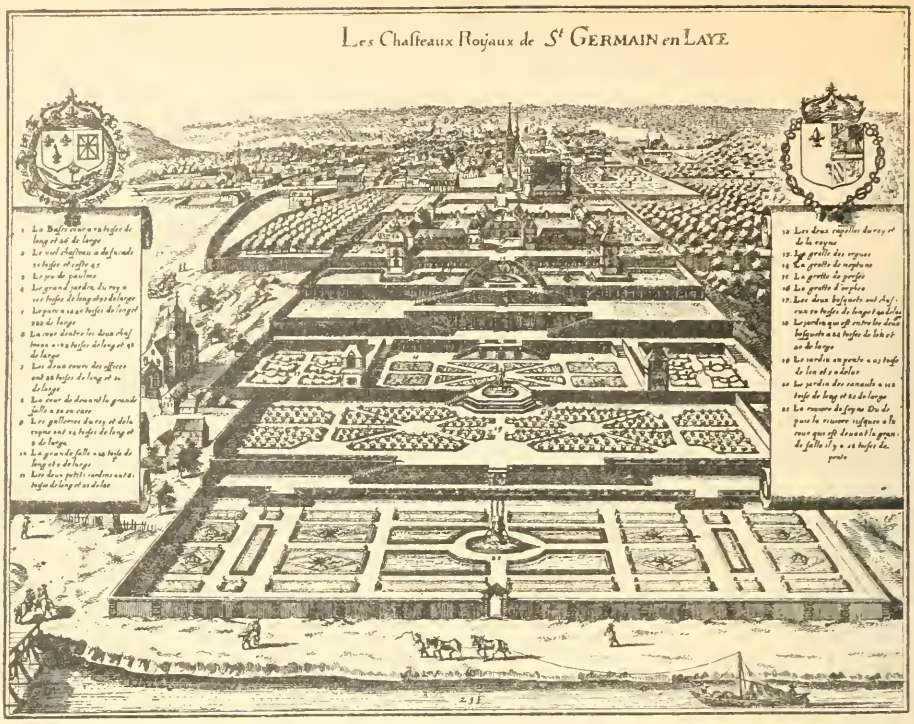
Quelques gravures en couleurs, surtout de la Terrasse, d'où l'on découvre un si vaste et splendide panorama, sont datées des premières années du XIXe siècle.

Ensuite vient la période romantique avec ses lithographies variées et vivantes représentant les paysages de la forêt ou l'intérieur de la ville.

Certaines pièces documentaires rappellent que la ligne de chemin de fer de Paris à Saint-Germain fut une des premières construites en France.

L'aquafortiste Brunet-Debaisne a retracé l'aspect successif du Vieux Châ-

(1) L'auteur serait très incomplet « qui entreprendrait d'écrire l'histoire de l'architecture française sans avoir pris connaissance des planches de Claude Chatillon, d'Israël Silvestre ou de Gabriel Perelle, trois artistes qui passèrent leur existence à reproduire les maisons royales et les principaux châteaux de France ». Georges Duplessis, *les Merveilles de la gravure*. Bibliothèque des Merveilles, p. 325. Paris, Hachette, 1869.




*Vue perspective des jardins de Saint-Germain.*

*Grav. de* MICHAEL ASINIUS.
*(Topographia Galliae. Francfort,* 1655.*)*

teau pendant les travaux de restauration...

Et l'ensemble esquissé se complète par des portraits de personnages historiques ou simplement notoires, dont la vie se rapporte à Saint-Germain.

Enfin, l'on a même adjoint des vues relatives aux environs régionaux : Mantes, Poissy, Marly (1), etc.

*Avenir de la salle des Estampes du Musée de Saint-Germain, ainsi que des tentatives similaires pouvant exister déjà, ou qui se créeront.*

L'ESSAI tenté à Saint-Germain a dû se restreindre pour ses débuts à des proportions qui, certainement, iront en augmentant à mesure que le Musée lui-même s'agrandira et s'enrichira (1).

Mais, outre le mérite de sa réalisation effectuée, la salle des Estampes présente l'intérêt d'une méthode directive ayant présidé à sa création et à son organisation.

Les bases logiques par rapport à Saint-Germain se trouvaient être, — nous l'avons signalé — d'abord, la nature et les monuments, puis, d'autre côté, les personnages et les événements historiques.

Mais à l'égard d'autres localités, ce ne sont que des indications non restrictives,

(1) Cette dernière localité, fameuse elle aussi à tant de titres, mériterait certainement les honneurs d'un petit musée local, à peine ébauché actuellement par les quelques souvenirs réunis à la mairie.

L'importance de Marly ressort du grand ouvrage si abondamment documenté de C. Piton, *Marly-le-Roi. Son histoire*. Paris, A. Joanin et Cie, MDCCCCIV.

(1) Dès qu'un Musée de province est *mieux tenu* et *mieux connu*, il bénéficie de l'intérêt suscité, en recueillant des dons généreux.

Tout récemment, le Musée municipal de Saint-Germain prenait possession du legs Béziat, comprenant : des toiles, surtout d'écoles modernes; des gravures; meubles et objets d'art. Le testament portait, en outre, une somme pour subvenir aux frais d'installation.

qui demeurent susceptibles d'être étendues et diversifiées selon les occurrences.

Nous avions, tout dernièrement, une conversation sur ce sujet avec M. Georges Moreau qu'aucune question d'art et de régionalisme ne laisse indifférent. Ne l'écoutions-nous pas faire remarquer avec justesse combien, dans beaucoup de pays, on gagnerait à conserver et présenter par l'Estampe le souvenir des anciens costumes, des fêtes typiques et des vieux métiers locaux. En ce qui concerne notamment ces derniers, on trouve dans la partie gravée de la grande Encyclopédie du XVIII[e] siècle nombre de planches constituant à la fois de précis documents techniques et des petites scènes de mœurs très vivantes.

L'établissement de salles conçues dans l'esprit de celle réalisée à Saint-Germain nécessite trois éléments : de l'érudition intelligente pour connaître et identifier les gravures adéquates, de la patience à les rechercher et rassembler, enfin les ressources nécessaires permettant de les acquérir.

Mais ce ne sont point là des difficultés insurmontables. A tout considérer, les collections d'estampes demeurent, pour l'ordinaire, plus aisées à réunir que les tableaux, sculptures et objets d'art. De plus, leur exposition au public ne nécessite qu'une place relativement restreinte. Souvent même une paroi unique dans quelque salle de mairie suffit pour présenter un ensemble déjà significatif (1).

(1) Le principe des expositions temporaires peut rendre aussi de réels services. Elles maintiennent l'intérêt du public, en ravivant sa curiosité par l'attrait périodique de la nouveauté. M. Léonce Bénédite, directeur du Musée du Luxembourg, en a fait souvent un usage très heureux.

Constatons enfin que l'Estampe jouit d'une vogue générale et méritée. Elle plaît à l'artiste, renseigne l'érudit, et contribue efficacement à l'instruction du grand public. L'importance sans cesse croissante de l'*image* (1), sous toutes ses formes, se manifeste jusque dans les moindres publications de notre enseignement scolaire (2).

Telles sont les raisons qui peuvent faire approuver la tentative du Musée municipal de Saint-Germain en Laye. Il serait intéressant de connaître et de comparer les réalisations similaires pouvant exister déjà. Non moins désirable de les multiplier, en vue des services nombreux qu'elles sont susceptibles de rendre. La France de demain, glorieuse après tant d'héroïsme et de souffrances, devra plus que jamais se bien connaître — et aussi se souvenir.

ANDRÉ MELLERIO.

(1) Son rôle dans les événements actuels ne cesse de s'affirmer.

En ce qui concerne les reconstructions de nos régions envahies « ... que valent toutes les théories devant de simples images ! Aussi, ai-je voulu tout d'abord [illegible] patiemment les dessins, les gravures, qui nous rendraient le reflet de ce qui n'est plus... les grouper selon les régions. » Léandre Vaillat, *les Maisons des Pays de France. Les provinces dévastées* (ou dessins d'André Venton) Paris, Flammarion, 1917, p. 14.

Voir : Clément-Janin, *l'Imagerie populaire* dans la revue *les Arts français*, 1917, n° 2.

Rappelons aussi les affiches pour l'emprunt, les diplômes, les coupures monétaires, etc.

(2) Pour favoriser l'action éducative des Musées, les photographies et jusqu'à de simples cartes postales, pourvu que les sujets soient judicieusement choisis et l'impression convenable, sont d'une grande utilité. Elles permettent à leurs possesseurs de se former de petites collections personnelles qui font mieux apprécier les originaux et aident, le cas échéant, à les rechercher. L'instituteur, notamment, pourra attirer l'attention des enfants et les guider dans ce sens.

# IDÉES ET OPINIONS

## NOTRE ENQUÊTE SUR LE DESSIN ET SON ENSEIGNEMENT

### RÉPONSE AU QUESTIONNAIRE DE LA REVUE « LES ARTS FRANÇAIS »

Si le dessin n'existe que par l'artiste comme le style par l'écrivain, il est aussi nécessaire au premier d'apprendre à dessiner qu'au second la grammaire et la syntaxe, s'ils veulent être compris et appréciés.

Il n'est pas prouvé que nous ayons la nature en horreur; si certains esprits forts, ou déséquilibrés, en cherchent la beauté au delà de ses limites, les vrais artistes sont plus simples. Ils nous montrent la nature telle qu'elle est, mais à travers leur tempérament et leurs impressions; c'est à nous de les comprendre.

Le dessin est l'art d'exprimer par l'image le souvenir d'une chose vue ou rêvée.

Il doit être à la fois clair, précis et charmant.

De même que l'on apprend à lire avant d'écrire, il faut habituer l'enfant à bien regarder ce qu'il voit avant de le faire dessiner. C'est en meublant sa mémoire, en développant son intelligence, en dirigeant son esprit d'observation, qu'on l'amènera, petit à petit, à reproduire sans difficulté ce qui aura attiré son attention

Placer l'enfant devant la nature, lui en découvrir toutes les beautés, lui montrer les lois de proportion dans les formes, l'harmonie dans les couleurs, et laisser sa jeune imagination s'impressionner librement de ce qu'elle aura ressenti.

Quand on l'aura ainsi préparé à voir juste, à saisir les rapports de grandeur des choses entre elles, leur coloration plus ou moins intense, on pourra diriger sa main.

Nous pensons que l'enfant peut apprendre à dessiner dès qu'il est susceptible d'interpréter et de se souvenir de ce qu'il a observé, tout en tenant compte naturellement des aptitudes spéciales qu'il aura montrées. Commencer par lui faire dessiner, mais toujours d'après nature, des modèles simples qu'il comprendra aisément et, de préférence, ceux qu'il semblera aimer, car le dessin sera pour lui la traduction graphique de ces premières impressions, et il faut qu'il en retire une idée de beauté et de bon goût.

*Exercices.*

1° Le dessin à main levée d'un même objet ou d'un ensemble sous plusieurs aspects; 2° l'analyse de sa forme et de sa structure par le croquis coté; 3° comparaison du dessin de la chose vue avec celui mis à l'échelle par le relevé, lois de perspective; 4° étude des ombres et des colorations d'un sujet suivant le milieu où il se trouve placé et son éloignement.

Mener les élèves devant les œuvres des grands maîtres, non pas pour qu'ils les copient, mais pour qu'ils s'en inspirent. Ne jamais leur donner à reproduire un dessin même par un procédé différent du modèle. La nature est assez riche, assez variée pour leur fournir ses sujets et pour qu'en les interprétant ils conservent leur personnalité.

CHARLES CHAUSSEPIED,
*Architecte du Gouvernement.*

ERRATUM. — *Par suite d'uue erreur de composition, la signature de* M. Georges HAMM *a été omise à la fin de son article, p.* 199, *ligne* 39 *du n°* 11 *des* Arts Français. *L'article de* M. CLÉMENT-JANIN *commence donc à : « Qu'est-ce que dit Mirabeau ?... » etc., jusqu'à la fin.*

LES
ARTS FRANÇAIS

# EUGÈNE GRASSET

par *Arsène ALEXANDRE*

*Eugène Grasset (1844-1917).*

La France, sa patrie d'adoption, a perdu en Grasset un maître merveilleux dont elle n'a pas su profiter et qu'elle a honoré insuffisamment.

Ne croyez pas que ce jugement sévère et cette épithète enthousiaste soient dictés par une affection personnelle et par la triste fascination des souvenirs. Certes, celui qui écrit ces lignes, et à qui *les Arts français* font l'honneur de demander la préface de leur numéro, aimait profondément cet homme admirable et caché, bien qu'il se reproche lui-même de ne pas l'avoir assez cultivé. Mais s'il l'aimait pour son beau caractère, pour sa tendresse défendue, presque trop bien, par des manières froides et réservées, contre les importuns ou les philistins, c'est par l'admiration, puis par la haute estime, que les relations commencèrent. L'amitié ne fit que suivre.

Hélas ! on a tellement abusé des adjectifs, et l'on a si inconsidérément prodigué les termes de *beau, admirable, exquis*, etc., qu'il faut maintenant avertir le lecteur quand ces mots doivent être pris au sérieux, et faire de grands efforts, et donner des explications, pour les ramener à leur véritable sens et à leur juste application. Je prie donc que l'on admette, sans restriction, en attendant que je le prouve, trop succinctement, pour des vérités rigoureuses, les propositions que contiennent les deux lignes du début.

J'entends encore Jean Carriès me dire, avec la voix concentrée et grave qu'il prenait pour énoncer certaines de ses convictions quasi-religieuses en matière de beauté : « Grasset est l'artiste qui a le plus de goût de notre époque... et de bien d'autres époques. » Cela se passait dans cette cité-jardin du boulevard Arago, qui, par le nombre, la diversité, et parfois la supériorité des talents qui s'y manifestèrent (et souvent y souffrirent) mériterait une histoire spéciale comme celle des illustres monastères de jadis. Grasset nous fit les honneurs de son atelier, nous montra

*Affiche.*

De Malherbe édit.)

*Estampe.*

les grands cartons qu'il avait en train, feuilleta un instant avec nous ses *Quatre Fils Aymon*, puis nous invita à la conversation sur d'autres sujets que son œuvre, dans un petit réduit attenant à son atelier, endroit d'une sévérité délicieuse, d'un raffinement irréprochable, où un rayon, dessiné par lui, supportait une cinquantaine au plus de livres et d'albums, certains poètes anciens et certains maîtres japonais, entre autres Kok'saï. De cette compagnie, d'où étaient exclus tout superflu et toute promiscuité, Grasset disait : « Ce sont mes amis de solitude et de travail. »

Quelques mois plus tard, nous déjeunions rue Royale avec lui, Carriès et le bon et chaleureux Armand Gouzien, pour fêter la naturalisation et le ruban rouge de notre ami. C'était Gouzien qui avait été l'artisan de ces deux actes de justice sans lendemain. Aucune autre fête, absolument, aucun banquet, aucun dithyrambe, ne marqua ce qui était pour Grasset à peine une date dans sa laborieuse et ardente vie. Si, pourtant, on devait avec éclat signaler sa valeur peu de temps après. Un concours avait lieu, à l'Ecole des Beaux-Arts, pour la commande des vitraux de la *Vie de Jeanne d'Arc*, destinés à la cathédrale d'Orléans. Les compositions de Grasset étaient si belles, si puissamment conçues, si arrêtées dans leur détail, de façon à annoncer indubitablement une œuvre capitale dans l'art décoratif moderne, que ce fut une acclamation dans le public, — et que le jury leur préféra le projet sensiblement inférieur d'un concurrent. Je crois que Grasset en éprouva une grande tristesse — qu'il ne dit pas — et qui influa beaucoup sur tout le reste de sa vie.

Nous avons donc beaucoup perdu à cet acte d'incompétence et de politique. Si les vitraux de Jeanne d'Arc avaient été commandés et exécutés, Grasset serait

1

2

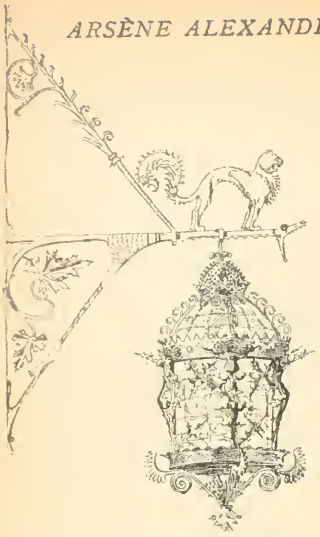
1, 2, 3. FERS DE RELIURES POUR LA MAISON LAROUSSE. — 4. RELIURE EN CUIR MOSAÏQUE EXÉCUTÉE PAR R. WIÉNER. — 5. MARQUE DE LA MAISON LAROUSSE. — 6. EX-LIBRIS DE M. OCTAVE UZANNE.

3

4

5

6



*Projet de lanterne pour le cabaret du Chat Noir.*

devenu illustre par la force même des choses. Il se serait épanoui, et sans se gâter par le succès (il avait des principes trop hauts et trop rigoureux pour cela), il y aurait trouvé des conditions de production meilleures et plus encourageantes. Au lieu de cela, il se replongea pour toujours dans une vie laborieuse et dans une ombre qui, malgré son amertume, lui était chère.

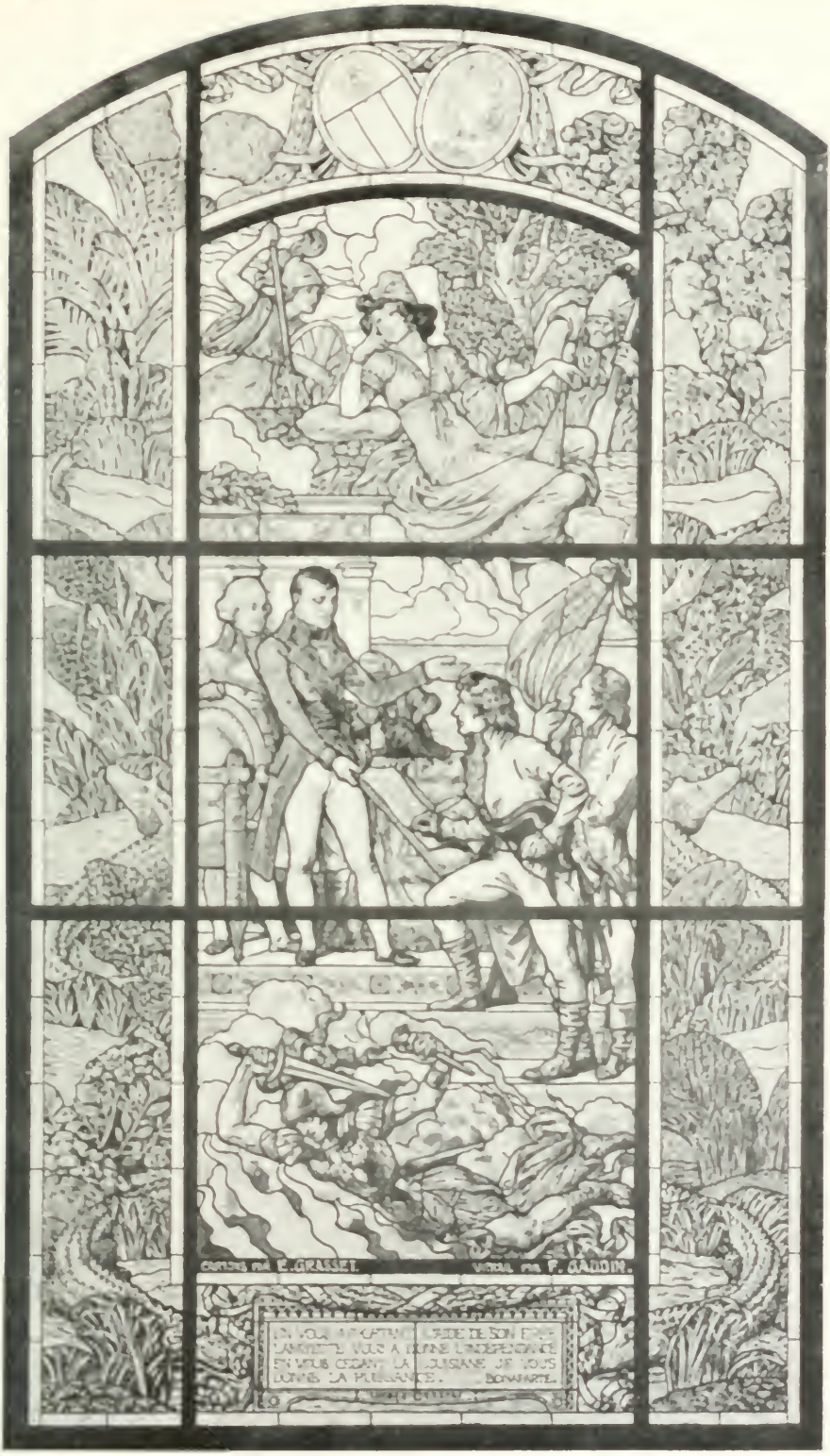
Je voudrais dire combien les entretiens avec cet homme, en apparence si froid, devenaient bientôt animé et joyeux, quand on parlait de ses amours en matière d'art, et plaisamment caustiques, lorsqu'on tombait (c'est le cas de le dire) sur les erreurs et les horreurs fêtées de la vogue. Mais ces détails, ces traits de caractère excéderaient de beaucoup la place qui m'est dévolue, et il me reste tant d'indications utiles à donner que je crains, même en allant vite, d'avoir, dans ma démonstration, bien des sacrifices à faire.

Grasset — je laisserai à part tout un côté extrêmement important de sa carrière : son enseignement à l'école de la rue Vavin — Grasset se présente dans son œuvre sous le triple aspect de l'illustrateur et peintre, du décorateur et de l'architecte.

Qui se rappelle l'impression de surprise et de charme que Paris éprouva lorsque fut placardée sur ses murs cette affiche : *l'Age du romantisme* ? Avec Notre-Dame pour fond, cette jolie liseuse, qui semblait tout fraîchement échappée d'un mil huit cent trente conservé par miracle ! Etait-ce assez ressenti et assez imaginé à la fois ! Comment un artiste pouvait-il ainsi, en même temps, créer et reconstituer ? Eh bien, ce tour de force, Grasset le renouvela fréquemment avec les époques et les pays les plus divers. Souvenez-vous du marchand de tapis d'Orient, du Mexicain contenant son cheval fougueux, de la Jeanne d'Arc sous les traits de Sarah Bernhardt, de quelques évocations de ce genre, véritables peintures murales qui ne suffirent pas à avertir les pouvoirs publics qu'il y avait là un grand peintre de murailles.

Les qualités d'invention et de réinvention, si l'on peut parler ainsi, que Grasset manifestait dans ces décorations trop vite évanouies, il les développa et les varia sous la forme plus durable du livre. J'ai nommé *les Quatre Fils Aymon.* Maint autre livre ou brochure serait à citer également comme ouvrage accompli, comme modèle de décoration, j'allais dire architecturale, car illustrer un livre, et l'illustrer de façon logique, harmonieuse, adéquate, n'est-ce pas la même chose que décorer un palais ?

Ce palais, Grasset eût été capable, non seulement de le dessiner, mais encore, de la cave au grenier, de le construire. Il ne s'est guère rencontré qu'un homme qui, faute de lui pouvoir faire bâtir une maison, lui avait du moins demandé tout ce qui fait l'utilité et l'ornement d'une maison, des meubles propres aux besoins de la vie et à la présentation des œuvres d'art. Cet homme fut Gillot, et il gagna, à ce trait d'audace, un ameublement unique, à la fois neuf et traditionnel, dont le moindre détail avait une raison d'être alliée à un agrément. La proportion




CARTON DE EUGÈNE GRASSET, EXÉCUTÉ PAR FÉLIX GAUDIN, VERRIER,
POUR L'EXPOSITION DE SAINT-LOUIS

et distribution des moulures, l'adaptation générale à l'usage, les accessoires en fer forgé, tout cela avait le caractère de perfection de tout ouvrage qui sortait des mains d'Eugène Grasset. Car, si la conception initiale était puissante autant que rationnelle, l'emploi des matières était le meilleur et le plus juste qu'il était possible de l'exiger.

Et surtout, lorsqu'on examinait dans le détail ces œuvres inattaquables dans l'ensemble, l'esprit était ravi de voir qu'aucun ornement n'était dépourvu de signification ni d'à-propos, ou plutôt que tout ornement était opportun et plein de sens comme tout le reste. Que l'on prenne au hasard un fleuron, une lettre ornée, une couverture, dans n'importe laquelle des publications de la librairie Larousse, tout comme dans ses cartons de vitraux, de tapisserie, de lave émaillée, etc., et l'on constatera, pour peu que l'on sache lire le langage des symboles, j'entends les symboles les plus clairs, les plus expressifs et les plus naturels, l'on découvrira que tout cela parle non seulement aux yeux par les bonnes combinaisons de lignes et de valeurs, mais encore à l'intelligence et même au cœur, par des raisons historiques ou poétiques. Comme le prescrivait Poussin, « Grasset n'avait jamais rien négligé ».

Ainsi, ce haut talent était fait d'imagination, de savoir et de goût, comme ce caractère était fait de sévère dignité et de probité accomplie. Goût, savoir, imagination, c'est cela qui constitue l'*universalité*, cette qualité que l'on s'étonne maintenant de rencontrer chez les artistes d'autrefois, et que l'on s'attriste de trouver si rarement chez les artistes d'aujourd'hui. C'en est le véritable secret. Soyez certains que si l'un des trois termes manque, l'universalité fait défaut.

Ce que Grasset avait appris de son métier aux multiples appropriations était prodigieux ; ce qu'il aurait pu enseigner était immense, si malheureusement la tendance de l'apprenti de notre époque n'était pas de copier les formules plutôt que de s'inspirer des vertus. Ce qu'il aurait pu donner à notre pays devenu le sien est incalculable, si l'on avait su s'aviser de la valeur de ce grand artiste dans toute son étendue, et lui confier de bonne heure les entreprises qu'il pouvait alors mener à bien.

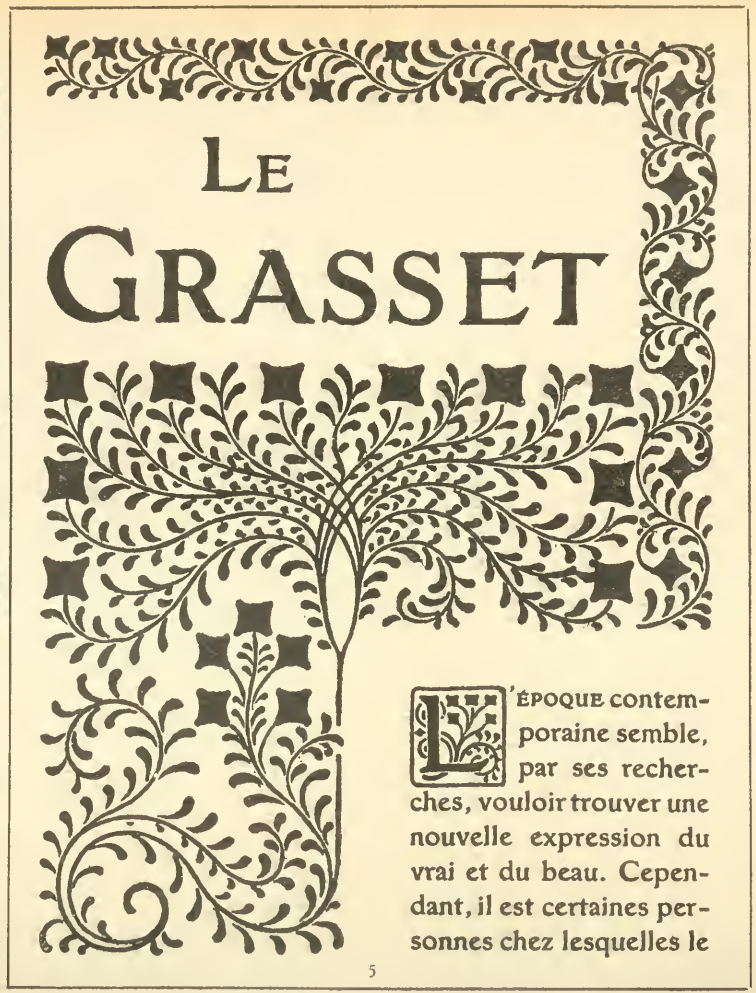
Je ne dois pas oublier (et le lecteur est prié de ne pas s'y méprendre)

*Illustration pour le* PROCURATEUR DE JUDÉE. (Pelletan édit.)

1

2

3




5

4

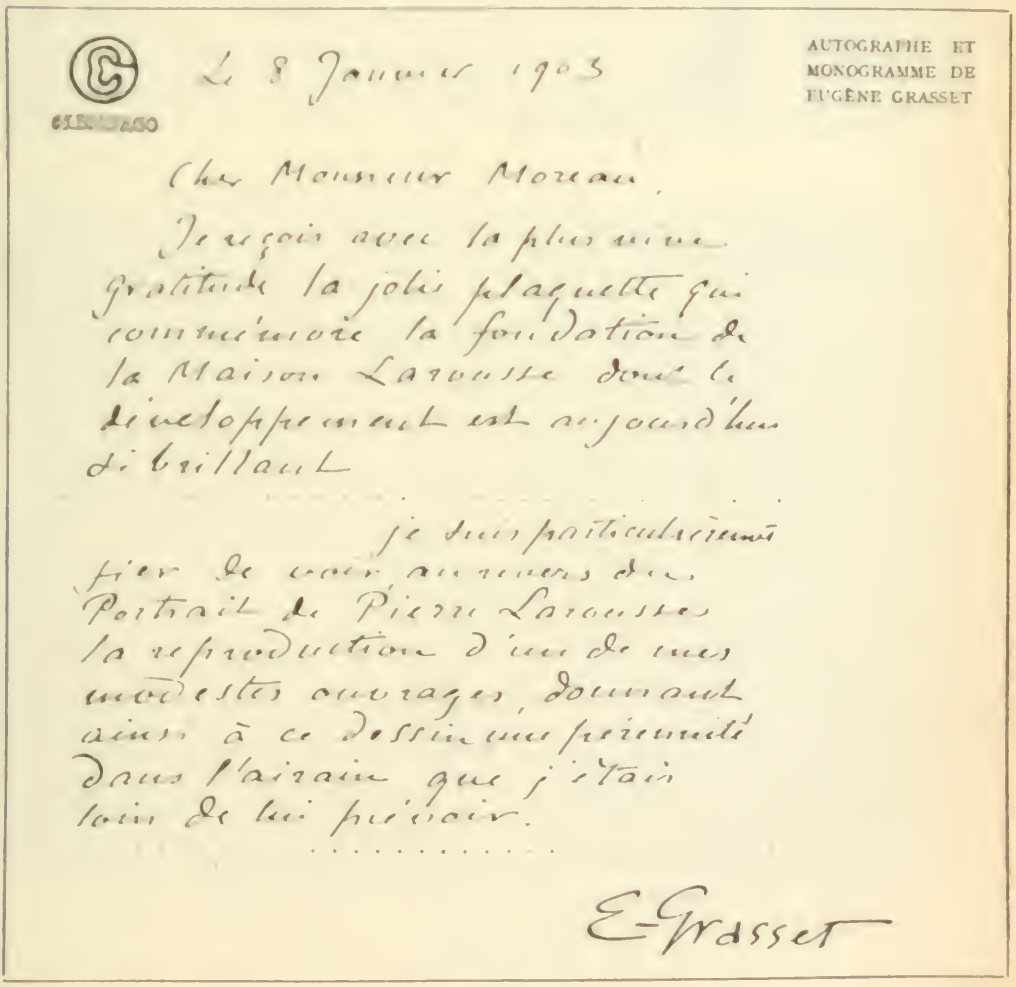
1. 2. FERS A RELIURES. — 3. 4. ORNEMENTS TYPOGRAPHIQUES EXTRAITS DE « LA MÉTHODE ORNEMENTALE », LÉVY ÉDITEUR. — 5. PAGE COMPOSÉE EN CARACTÈRES GRASSET. (CATALOGUE DE LA FONDERIE PEIGNOT.)

que ces lignes ne sont pas de récrimination, mais d'hommage avant tout. Hommage à un profond esprit demeuré à l'écart, à un homme pour qui les épreuves furent plus fréquentes et plus dures que ne furent compensateurs quelques succès.

Du moins, que la leçon de son œuvre et celle de sa vie ne soient point perdues! Que des jeunes gens, lorsque le temps des combats pour la patrie sera clos et qu'ils pourront revenir à l'étude et à la pratique des arts, cherchent à connaître, à approfondir cette carrière dont je n'ai pu esquisser que les grands traits. Je leur promets ici de magnifiques et fécondes découvertes. Ils apprendront, en consultant ses croquis préparatoires, que rien ne s'improvise, et que le style ne naît que de la nature fortement interprétée. En étudiant ses œuvres achevées, ils comprendront que toute beauté est construction et que nulle réussite des détails subordonnés à cette construction ne s'obtient en dehors d'un excellent métier.

Enfin, si les secrets de cette vie si noble et si peu prospère sont un jour publiés, ils verront en Grasset un héroïque exemple à suivre.

C'est ainsi que cette figure d'artiste est destinée, de plus en plus, à grandir.



Le 8 Janvier 1903

Cher Monsieur Moreau,

Je reçois avec la plus vive gratitude la jolie plaquette qui commémore la fondation de la Maison Larousse dont le développement est aujourd'hui si brillant.

Je suis particulièrement fier de voir au revers du Portrait de Pierre Larousse la reproduction d'un de mes modestes ouvrages, donnant ainsi à ce dessin une pérennité dans l'airain que j'étais loin de lui prévoir.

E. Grasset

AUTOGRAPHE ET MONOGRAMME DE EUGÈNE GRASSET

*Lithographie.*

## LA VIE DE GRASSET

Eugène Grasset naît à Lausanne en 1844.

1844-1871. — Séduit dès l'enfance par les compositions de Gustave Doré, il veut être peintre. Sa famille lui impose la profession d'architecte ; durant quatre années, il étudie la théorie puis la pratique avec le soin qu'il devait mettre en toutes choses. Il exerce un moment son art à Lausanne. Mais, ne pouvant résister davantage à des désirs d'inconnu de jour en jour plus vifs, il part en Egypte, où, pour vivre, il accepte les travaux les plus divers.

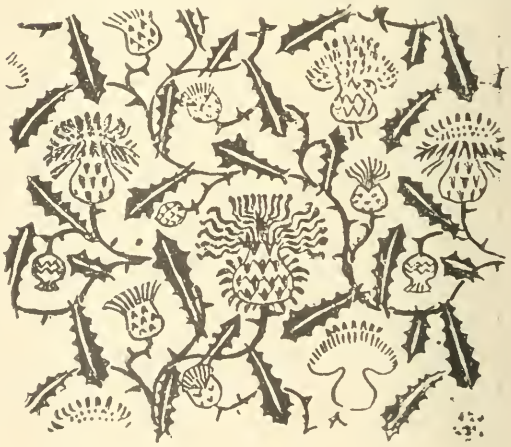
1872-1878. — Au retour, il s'installe à Paris et trouve une occupation chez un dessinateur d'étoffes d'ameublement. Entre temps il fréquente une académie, afin de parfaire ses connaissances de dessinateur et de peintre. Quelques travaux d'illustration et une admiration commune pour l'art japonais provoquent sa liaison avec le photograveur Gillot.

1879-1881. — Très vite séduit par son savoir encyclopédique et l'originalité de son goût, Charles Gillot le charge de dessiner et de diriger l'exécution d'un ensemble mobilier qui va des gros meubles aux chenets. Vers le même temps, Rodolphe Salis fait appel à son concours pour la décoration de son cabaret du Chat Noir.

1881-1883. — Très intéressé par certaines illustrations de Grasset, notamment celles du *Petit Nab* (1877-1878), Charles Gillot lui demande de composer pour chaque page de *l'Histoire des Quatre Fils Aymon*, qu'il compte tirer par un procédé chromographique de son invention, une illustration particulière Ce travail, dans lequel Grasset révéla des trésors de science archéologique et d'originalité, commencé le 7 juin 1881, est terminé le 7 novembre 1883.

D'abord peu appréciés des bibliophiles traditionnalistes, *les Quatre Fils Aymon* passent maintenant, avec raison, comme l'une des merveilles de la librairie française.

1884-1897. — Illustrations et affiches



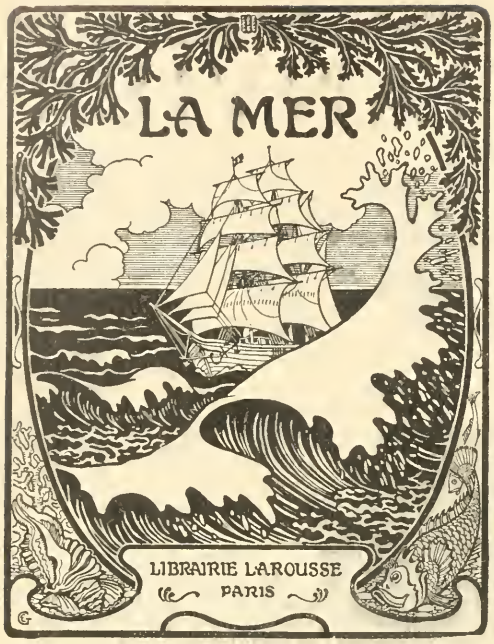
*Dessin pour broderies.*

AFFICHE

CHEMINÉE DE L'ANCIEN CABARET DU CHAT NOIR — A PARIS

(De Malherbe édit.)

NVIER, PAR EUGÈNE GRASSET. PLANCHE EXTRAITE DE LA SÉRIE « LES MOIS », GRAVÉE SUR BOIS PAR FLORIAN ET IMPRIMÉE EN CHROMOTYPOGRAPHIE (ÉTAT DU NOIR).




*Reliure.*

sont, dès lors, demandées à Grasset : aquarelles pour *Jean des Figues, Calendrier du Bon Marché* (1886), *Almanach de la Belle Jardinière* (1894) ; couvertures de *la Grande Dame*, du *Harper's Bazar* (1891) ; affiches de la *Librairie romantique*, absolu chef-d'œuvre, des *Fêtes de Paris*, de *la Place Clichy*, du *Cavalier Miserey*, etc.

Parallèlement il compose pour l'église Saint-Etienne de Briare des mosaïques (1893-1897) ; en vue de l'installation de verrières à la cathédrale d'Orléans, une *Vie de Jeanne d'Arc* (1893) que ne retint pas le jury malgré les applaudissements unanimes de la critique et des artistes. Mais d'autres commandes de cartons de vitraux compensent cet injuste échec : *Saint-Hubert*, pour Lyon (1894) ; motifs divers pour Aix-en-Provence (1895), Saint-Lô; *Sainte-Madeleine*, pour Troyes (1896); *la Musique, le Printemps, l'Automne*, pour Châlons-sur-Marne.

1897-1900. — Le fondeur Peignot lui demande le dessin d'un nouveau caractère d'imprimerie auquel demeure le nom de Grasset. Bien lisible et donnant un beau noir il encadre à merveille les clichés en photogravure dont l'usage se généralise (1897). Même année, type du nouveau timbre français ; 1898, composition du frontispice et des fers de reliure du *Nouveau Larousse illustré*. Publication par l'imprimerie de Malherbe de dix estampes décoratives : *Méditation, Danger, Inquiétude*, etc. En 1899, c'est Vever qui lui demande le dessin de bijoux. La décoration du *Salon du costume*, à l'Exposition Universelle de 1900, est encore son œuvre.

1900-1917. — Eugène Grasset, dont le cours de Composition décorative professé durant plusieurs années, rue Vavin, avait donné de brillants résultats, consacre dès lors la plus grande partie de son temps à la préparation d'ouvrages didactiques ou documentaires, tels que *la Plante et ses applications ornementales, Bordures, Ferronnerie moderne*, et résume son enseignement dans une *Méthode de composition ornementale* (1905). Il avait inauguré à la rentrée 1917, à l'École Estienne, un *Cours d'histoire et du*

*Reliure.*

COUVERTURE

MARS

MAI

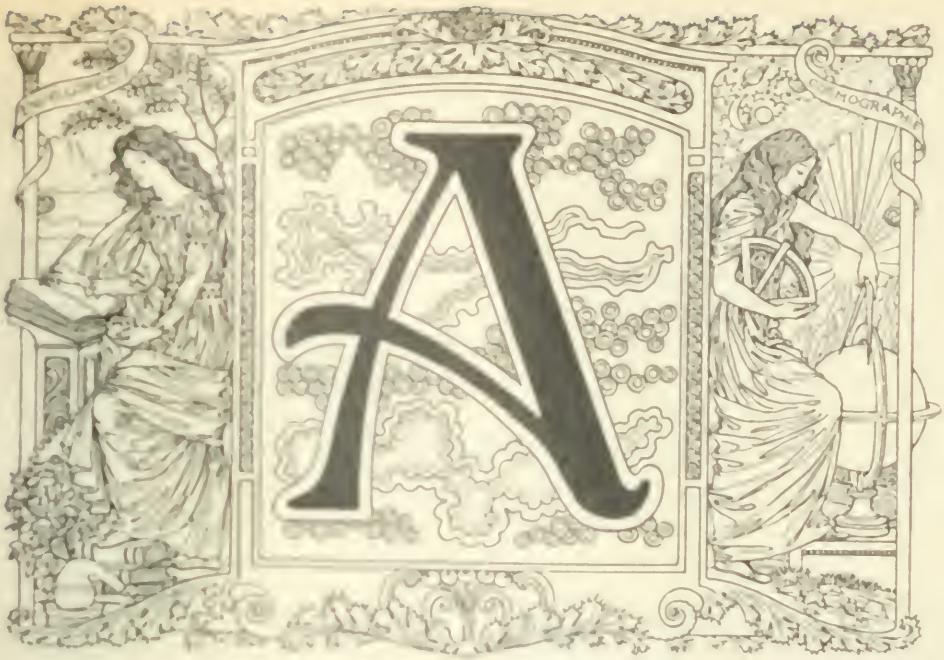
JUIN

NOVEMBRE.

*En-tête extrait du* LAROUSSE MENSUEL ILLUSTRÉ.

EUGÈNE GRASSET

1. LE LACE A MAIN, LITHOGRAPHIE EN COULEUR
2. DE MALHERBE, ÉDIT. — AFFICHE POUR L'EXPOSITION DE 1900. — LITHOGRAPHIE EN COULEUR
3. FRISE DU THÉATRE D'OMBRES DU CHAT NOIR
4. LES ROSES DE NOËL, LITHOGRAPHIE EN COULEUR



LETTRES ORNÉES

*Alphabet du* LAROUSSE POUR TOUS

*dessin de la Lettre*, dont les idées essentielles se trouvent résumées dans une brochure publiée peu de temps auparavant. C'est également l'époque de ses belles compositions de frontispices et de fers à reliure pour la Maison Larousse : couvertures des grandes éditions in-4° illustrées. *la Terre* (1901), *Histoire de France*, 2 vol. (1908), *France illustrée* (1910), *la Mer* (1912), *Histoire contemporaine* (1913); couverture du *Larousse classique illustré*.

Il exécuta aussi une suite de 25 compositions, en-têtes alphabétiques du *Larousse pour tous*, 12 charmantes compositions des *Mois* pour le *Larousse mensuel* (1913), et enfin la délicieuse *Semeuse* à la devise : « Je sème à tout vent », qui est la marque de la maison Larousse.

*Affiche*
*pour le théâtre de la Porte Saint-Martin.*

Naturalisé citoyen français depuis de longues années, il est mort à Sceaux, le 23 octobre 1917.

CHARLES SAUNIER.

# OPINIONS SUR GRASSET

Sa vie est solitaire, car seule la solitude permet un travail véritable lentement mûri, médité et procréé dans le silence, ce maître accoucheur des cerveaux en gésine. Imperméable aux idées des peintres de coteries et des hommes du jour, incurieux de la vogue, sans vanité d'aucune sorte, il semble dissimuler sa personne avec autant de soin que ses œuvres, dont il ne parviendra jamais à se déclarer satisfait.

Sans même que la critique y morde, ce sage, lorsqu'un travail est achevé, le considère comme une chose évanouie et sans importance, quelque conscience qu'il y ait mise, car déjà il ne pense plus qu'au nouvel ouvrage à entreprendre, et c'est sur celui-ci toujours qu'il compte se rattraper en chef-d'œuvrant avec volupté.

Son horreur, ce sont les gens pressés, exigeant des travaux à jour fixe; travailler dans ces conditions lui semble métier de menuisier, et il ne peut se résoudre à se séparer d'une composition qui lui semble arrivée juste au point, où il devient intéressant d'y mettre ce je ne sais quoi qui est la fleur de beauté de l'exécution parfaite; c'est pourquoi il professe ce principe qu'on doit toujours pouvoir faire gagner une œuvre en y ajoutant.

O. UZANNE,
*L'Art et l'Idée*, 1892.

LA MUSIQUE

VITRAIL

On peut dire de Grasset qu'il ne fit rien inférieurement. Si, comme les qualifia Morris, certains arts, comparés aux autres, se dénoncent mineurs, encore ne les juge-t-il pas subalternes. Il les pratiqua, au contraire, avec dévotion, en artiste sensible, et qui se voue à sensibiliser tout ce qu'il touche. Vignettes, estampes, affiches, lettrines, dessins pour ameublement sous l'outil alerte se parent d'une beauté à laquelle concourt un sens émouvant de la vie à travers les âges. Le présent se marie au passé dans ce large et synthétique esprit : il se meut dans l'espace et le temps ; la vie se suscite chez lui éternelle, seulement régie par des facteurs différents.

CAMILLE LEMONNIER,
*La Plume*, 21 mai 1894.

Grasset est un artiste de la grande race et très français d'esprit et de talent ; et s'il est vrai qu'il n'ignore aucune des formes par lesquelles s'est exprimée jadis l'imagination humaine tant en Assyrie qu'en Grèce, tant en Egypte qu'en Extrême Orient, tant en Italie qu'à Byzance, il est certain que c'est dans l'étude du moyen âge français, en se pénétrant intimement de son esprit, qu'il a puisé son talent et son originalité. Il n'est pas de sources plus fécondes et plus généreuses pour aucun artiste moderne.

Pour ce qui est de l'influence exercée par Grasset dans la renaissance actuelle de nos arts, du décor, elle apparaît considérablement bienfaisante. Elle n'est pas seulement visible dans les productions de ceux qui, au lieu de s'assimiler l'âme de son enseignement, de son art, les idées très nobles et très simples sur lesquelles il repose, ont trouvé plus aisé d'en faire des formules et d'en imiter plus ou moins servilement, et avec plus ou moins de talent, les formes. Elle a remis en honneur l'étude directe de la nature dans toutes ses manifestations; elle a initié les artistes et les artisans du décor aux beautés trop longtemps méconnues de la vérité; elle a prouvé que tout effort ne peut être aujourd'hui que stérile et vain qui ne s'appuie point sur l'observation des réalités qui nous entourent, et que des applications nouvelles des arts du dessin, conformes aux nécessités, aux besoins, aux mœurs, à l'esprit de notre temps sont non seulement possibles — ce dont tant de gens doutaient ! — mais nécessaires afin d'échapper à la tyrannie du pastiche et des interprétations conventionnelles qui bâillonnèrent jusqu'à l'étranglement, durant de trop nombreuses années, toute liberté de vision, toute indépendance personnelle.

GABRIEL MOUREY,
*Art et décoration*, janvier 1903.

L'Après-midi d'un faune. — Bronze. [illegible]

# AUGUSTE RODIN

Rodin, par Vauxbin.

Sollicité de collaborer avec l'artiste réputé dont il suivait l'enseignement, certain disciple dont les cheveux ont depuis blanchi sans gloire se récusa. Car il ne voulait pas compromettre sa personnalité. Cependant Auguste Rodin, qui a renouvelé l'art statuaire, a passé la moitié de sa vie à travailler chez les autres. C'est même durant ces années de servage qu'il exécuta l'*Age d'airain* et le *Saint Jean-Baptiste*, manifestations essentielles de son génie.

L'aisance, les relations sont fort enviables : le tempérament est un bien, autrement précieux.

1840-1864. — Fils de petites gens, Auguste Rodin naît à Paris le 14 novembre 1840 d'un père normand et d'une mère lorraine. Pensionnaire à Beauvais, il ne peut se faire à l'internat. Ramené à Paris à l'âge de quatorze ans, il suit les cours de la petite École de dessin de la rue de l'École-de-Médecine. Exceptionnellement assidu à l'atelier de modelage, il reçoit aussi les conseils de Lecoq de Boisbaudran, qui préconise le dessin de caractère obtenu par l'éducation de la mémoire. Il rencontre là deux camarades qui demeureront ses amis

*Les Ombres.*

fidèles : le peintre-graveur Alphonse Legros et le graveur en médailles J.-C. Chaplain. Avec eux, Rodin dessine au Louvre ; se met même à peindre. Dans la suite, durant tout un été, il suivra le cours de Barye au Muséum. Statuaire admirable, Barye est un professeur sans feu. Toutefois c'est l'étude de l'animal qu'il enseigne et pour en exprimer les formes, il n'y a pas de canon : Rodin bénéficiera d'une leçon de sincérité dans le rendu et le modelé. Quant aux lois d'équilibre et d'harmonie, elles lui seront révélées par tels vieux praticiens rencontrés dans les ateliers d'ornemanistes qui l'emploient sa dix-septième année venue. La vue d'une œuvre de Carpeaux sera aussi, pour lui, une aubaine toujours souhaitée. A vingt-quatre ans, il se décide à soumettre au jury du Salon une figure modelée avec amour, l'*Homme au nez cassé*, morceau maintenant classique. Il est refusé (1864).

1864-1870. — Rodin entre alors chez Carrier-Belleuse, l'ornemaniste à ce moment-là en renom. Son rôle est de donner figure à des esquisses rapides. Aux heures de liberté il modèle, modèle avec acharnement ; il dessine aussi.

1871-1878. — Il passe en Belgique afin d'aider le sculpteur Van Rasbourg à décorer la Bourse et le palais des Académies, à Bruxelles. Des cariatides, dans le premier monument ; dans le second, des frises composées d'enfants et d'attributs des arts marquent sa part de collaboration. Le produit de ces travaux lui permet, en 1875, un voyage en Italie dont il tirera de précieux enseignements ; en 1877, un tour de France dans la région des cathédrales. Au salon de 1875 il a fait une apparition timide avec deux bustes : *M. B...*, marbre ; *M. Garnier*, terre cuite.

Il y reparaît en 1877 avec une œuvre qui le révèle entièrement : l'*Homme qui s'éveille à la nature*, appelé maintenant l'*Age d'airain*. Mais cette anatomie si ferme déroute tout d'abord le monde des Arts : Rodin est accusé d'avoir exposé

A. RODIN

LE BAISER, ALLÉGRE (MARBRE DE CONSTRICTOR)

un moulage sur nature. Pour réduire à néant cette fable il faut le témoignage du sculpteur Boucher, qui entraîne l'adhésion de Paul Dubois, Carrier-Belleuse, Delaplanche, Thomas Falguière, Chaplin, Chapuis, Jean-Paul Laurens à une lettre collective de protestation contre l'accusation injuste dont il avaient pas su le laver les inspecteurs des Beaux-Arts, Paul Mantz et Charles Yriarte, commis à cet effet.

Entre temps Rodin travaille à la décoration du palais du Trocadéro dont le sculpteur Legrain a l'entreprise. Il exécute aussi vers cette époque quelques bustes, en terre cuite d'une allure et d'une facture très XVIII<sup>e</sup> siècle. Le Musée de Rennes en conserve un croyons-nous.

1879. — Une simple médaille de troisième classe à nome, récompense le bronze de l'*Age d'airain*. Mais le sous-secrétaire d'État, Ed. Turquet, commande à l'artiste un vaste ensemble décoratif : la *Porte de l'Enfer*. En vue de

(Phot. Druet.)
Coll. gr. de Hérodotte, Chantilly.

Groupe d'Ugolino. (Coll. particulière de Rodin, Musée Rodin, Hôtel Biron.)

cette œuvre, dont la conception remonte à 1875, Rodin multiplie maquettes et dessins, des dessins à l'encre rehaussés de lavis et mis à l'effet à la pierre blanche ou à la gouache. La *Porte* ne sera jamais complètement achevée, mais ses parties rondes-bosses, hauts et bas-reliefs, constituent la

*Portrait, marbre (Musée du Luxembourg).* (Ph. Giraudon.)

genèse de tous les morceaux passionnels qu'il exécutera dans la suite.

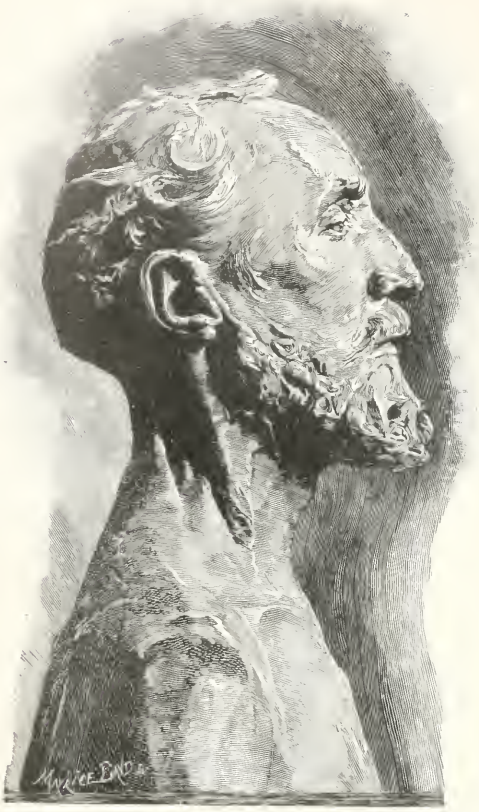
1879-1885. — Rodin est appelé à la manufacture de Sèvres par son ancien patron, Carrier-Belleuse, devenu directeur des travaux. Il y travaillera de juin 1879 à la fin de 1882. Il prend part entre temps au concours pour le monument de la Défense nationale à élever à Courbevoie. Son *Génie de la Guerre* n'est pas retenu.

Il participe aux Salons de cette période avec de grands morceaux, comme *Saint Jean-Baptiste prêchant* (1881), la *Création de l'homme*, *Ugolin* (1883), et des bustes d'un extraordinaire modelé : *J.-P. Laurens* (1882), *Alphonse Legros* (1883), *Dalou*, *Victor Hugo* (1884), *Antonin Proust* (1885). Pour la préparation des deux derniers il a eu recours à la pointe sèche.

1885-1889. — Si la vie est, pour l'artiste, encore difficile, des enthousiasmes artistiques et littéraires, des appuis politiques lui sont venus et, avec eux, une élite d'amateurs français et étrangers Déjà pour l'Amérique il a eu à exécuter la statue équestre du *Général Lynch* (1883), le monument du *Président Vicunha* (1884). Des amateurs souscrivent à la fonte, en édition restreinte, du groupe *le Baiser* (1886). Il est pressenti pour les monuments de *Victor Hugo* (1886), des *Bourgeois de Calais* (1888), de *Claude Lorrain* (1889) qui seront, comme toutes ses œuvres, élaborées lentement. Son labeur ancien augmenté de *Persée et Gorgone*, *Danaïde* et autres productions récentes

*L'Homme au nez cassé.* (Ph. Druet.)

*La Méditation, gravure sur bois de Léveillé.* (Henry Ast.)



*Buste de Dolou.* (Floury edit.)

est réuni durant l'Exposition Universelle de 1889 à la galerie Georges Petit. Cette même année le monument de *Bastien-Lepage* est inauguré à Damvilliers (Meuse).

1890-1900. — La fondation de la Société nationale des Beaux-Arts, où il occupe une situation prépondérante, assure à Auguste Rodin la place de chef d'école. Alors paraissent la *Pensée*, la *Vieille Heaulmière* (1890) ; la *Jeune mère*, *la Cariatide* (1891) ; la *Douleur*, les bustes de *Puvis de Chavannes* et d'*Henri Rochefort* (1892) ; la *Mort d'Adonis*, la *Crête et la Vague* (1893) ; l'*Eternel Printemps*, *Orphée et Euridyce* (1894) ; l'*Illusion* (1895) ; les muses de la *Méditation* et de la *Colère*, le *Vainqueur*, le *Poète* (1896) ; *Paolo et Francesca*, le *Crépuscule*, la *Parque et la jeune fille*, les *Nuages* (1898), le buste de *Falguière* et la magistrale *Ève*, figure grandie d'un ensemble déjà ancien d'où *Adam* a disparu (1900). Remontent aussi à cette période de très beaux bustes de femmes, en tête desquels sont ceux de *M^me F.* et de la *Jeune Femme*, du musée du Luxembourg.

Parallèlement les monuments à *Victor Hugo*, à *Balzac*, au président *Sarmiento* avec piédestal orné d'un *Apollon* en haut relief, voient leur achèvement. Celui de *Claude Lorrain* est inauguré à Nancy, depuis 1892 ; les *Bourgeois de Calais*, le sont à Calais, depuis 1895. Une exposition dans un pavillon spécial, élevé place de l'Alma, est, en 1900, un triomphe pour l'artiste. On y remarque une série de notations de gestes tracées d'un trait rapide et mis à l'effet au lavis, dont la formule sommaire contraste avec les âpres dessins si cuisinés de la période précédente.

1901-1916. — Rodin entre vivant dans la gloire. Il se complaît dans certaines recherches au cours desquelles il ose présenter des figures privées de tête, de bras et de jambes. Mais l'équilibre général est tellement bien calculé et la beauté des parties est si parfaite que ces mutilations ne choquent pas. Sa science s'affirme plus complètement dans les *Ombres* (1902), *le Penseur* (1904) qui, objet d'une souscription entre les admirateurs du maître, est offert par eux « au Peuple de Paris » et placé sur le parvis du Panthéon (1906). Quatre hauts reliefs exécutés pour la villa du baron Vitta, à Evian, sont exposés au musée du Luxembourg en 1905. Ses dernières années ont été occupées par l'exécution de nombreux bustes de ses fervents d'Amérique et de quelques personnalités françaises : *Berthelot* (1906), *Georges Clemenceau*, *duc de Rohan* (1911).

A. RODIN

L'HOMME QUI MARCHE (COUP DE L'HOTEL BIRON)

*Victor Hugo, membre [illegible] de l'Académie.*

Ses propos, ses réflexions sur l'art et les monuments sont évidemment recueillis et donnent lieu à deux publications : l'une par Paul Gsell, l'Art, l'autre par Charles Morice : les *Cathédrales*.

1910-1917. — Par acte signé à Meudon, le 1er avril 1916, et codicillé en date du 14 septembre suivant, Auguste Rodin abandonne à l'État tous ses ouvrages d'art, ses écrits et manuscrits, enfin ses collections d'antiques qui sont fort belles, sous la condition de constituer de son œuvre un musée à l'hôtel de Biron, à Paris, avec annexe à Meudon dans sa propriété privée.

Très atteint par la mort de l'admirable compagne de sa vie, survenue peu de mois auparavant, Auguste Rodin décède à Meudon le 17 novembre 1917. Son cercueil est placé dans le jardin de son habitation sous un tertre que surmonte la figure du *Penseur*.

Les bronzes de l'*Ecc. d'Arain*, le *Saint Jean-Baptiste*, le marbre du *Baiser* et nombre des morceaux énumérés sont placés au musée du Luxembourg. Le musée de la Ville de Paris conserve le buste de Victor Hugo en marbre. Le monument du poète est au Palais-Royal. Les musées étrangers et particulièrement celui de Copenhague ont acquis d'importants ensembles de ses œuvres.

CHARLES SAUNIER.

*Un Bourgeois de Calais.* (Phot. Druet.)

# L'ŒUVRE DE RODIN A L'EXPOSITION DE 1900

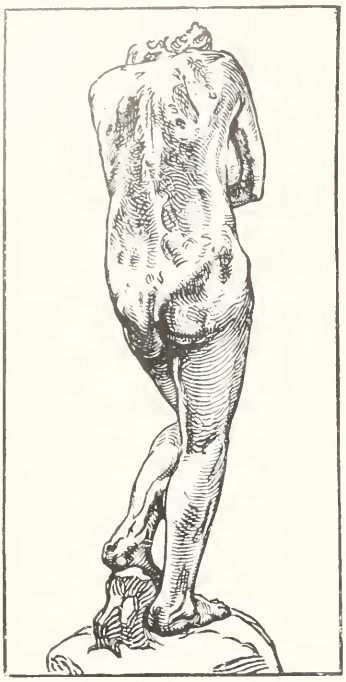
L'ENSEMBLE des œuvres rassemblées au Pavillon du Cours-la-Reine pourra apparaître, même aux yeux prévenus, comme une des plus magnifiques représentations des formes de la vie, car vraiment, c'est de cela qu'il s'agit, et non de *littérature*, c'est-à-dire, d'intentions, de sujets. Les sujets y sont comme ils doivent y être, suggérés, apportés, montrés, par ces formes de la vie que le sculpteur poursuit à l'exclusion de tous autres buts. Il continue et achève là ce qu'il a commencé par ses dessins. Lorsqu'une figure, sur le papier, lui a donné, sans qu'il l'ait cherché, l'image d'une sirène, pour prendre cet exemple entre tous, lorsqu'il a, par quelques taches justes autour de cette figure, indiqué les profondeurs du ciel et de la mer, il possède une idée de sculpture qu'il reprendra quand il le voudra, qu'il mènera à l'achèvement en gardant la même vision qu'il a eue de la nature au moment où il a fait son dessin, en modelant les plans avec la glaise selon l'indication sommaire qu'il a obtenue d'un coup de crayon.

Il a tendu vers cette interprétation du jour où il a commencé à prendre conscience du sens vrai de la sculpture, du jour où il a compris les maîtres et où il a commencé à se rapprocher d'eux. Rodin se rattache véritablement, tout d'abord, à la tradition de Puget et de Rude, par un groupe comme la *Guerre*, par une figure comme *Bellone*, à la tradition des grands sculpteurs italiens, à celle de Michel-Ange par les figures du sommet de la *Porte de l'Enfer*, à celle de Donatello, sculpteur du *Saint Georges* et du *Gattemelata*, par la figure de l'*Age d'airain*, par la statue équestre du *Général Lynch*. Le *Saint Jean-Baptiste* a la musculature équilibrée et puissante des fauves de Barye. Les mêmes illustres répondants pourraient être invoqués pour dire la filiation des masques et des bustes : l'*Homme au nez cassé*, *Dalou*, *Jean-Paul Laurens*, *Antonin Proust*, et je ne serais pas éloigné de croire qu'il y a là, de plus, une fine entente avec Houdon. Tout ceci pour aider à définir la personnalité de Rodin depuis ses débuts, de Rodin qui est, je le répète, un révolutionnaire armé de la force classique, de Rodin qui sait l'œuvre des maîtres, qui a rejoint

LES [illegible] DE [illegible]

L'HOMME DES PREMIÈRES AGES

SAINT JEAN-BAPTISTE



*Gravure sur bois de A. Lepère, d'après « l'Ève ».*

tout naturellement les maîtres, qui est allé par eux à la nature.

Quelques morceaux très particuliers disent la parenté indéniable avec les grands artistes de l'antiquité. Ce sont les études intitulées : *Petit torse, Torse penché, Étude de nu*, etc. Il est évident que si l'on retrouvait l'un de ces fragments dans un champ de la Grèce, tout le monde civilisé tressaillerait d'émotion et de joie devant cette beauté reconquise sur l'oubli. C'est la même densité, la même force charnelle, le même rayonnement mystérieux que donnent à la matière ceux qui savent lui insuffler la vie. Tout l'art de Rodin est dans ces torses, ces poitrines, ces dos, ces ventres, ces épaules, ces attaches des bras et des jambes.

Si l'on passe de ces figurines isolées aux groupes par lesquels il a exprimé, comme il sait le faire, non pas un sujet, mais l'idée naturellement suggérée par un état de la forme humaine, on trouvera la même science exacte, la même splendeur qui émane secrètement du vrai.

C'est la série tout d'abord entreprise pour composer la *Porte de l'Enfer*. Qui ne se souvient de ces œuvres significatives par elles-mêmes lorsqu'elles sont détachées de l'ensemble, et qui s'ajoutent si bien les unes aux autres dans le cadre qui enferme un des plus terribles, des plus mélancoliques et des plus beaux tumultes humains qui aient jamais été exprimés par l'art.

Toutes ces œuvres, placées dans le cadre de la *Porte de l'Enfer*, retirées, remises, au cours de la recherche d'harmonie générale qui a été, qui est toujours, la préoccupation de Rodin, ont été suivies d'une infinité d'autres, issues du même esprit et du même travail. Toutefois on peut distinguer deux tendances chez le sculpteur, et il ne pouvait en être autrement. Il a été de plus en plus vers la vie complète, il a montré la lumière avec l'ombre, la joie d'être en même temps que la terreur du mystère. Il ne pouvait se confiner dans l'angoisse, et il a voulu, et il veut de plus en plus, dire l'acceptation sereine des lois qui se déduisent de l'état de l'univers. Après avoir désigné comme vices et comme péchés, selon l'arrêt prononcé par le christianisme, les fatalités auxquelles l'homme est soumis avec la nature tout entière, il en est venu à la conception païenne qui ne jette pas l'anathème aux forces obscures et qui s'identifie avec la substance même de la vie.

Chez Rodin, désormais, s'il y a toujours cet émoi ressenti par les âmes inquiètes, par les esprits pensifs, devant ce mystère sacré de la vie qui a engendré toutes les religions, toutes les philosophies, toute la poésie et toute l'action, il y a aussi une sérénité adoratrice de tout ce qui est. Chez Rodin, la notion de vie et la notion de beauté se confondent. Il est en extase devant Tout, et c'est le dieu Pan dont on avait entendu clamer la mort, au soir, sur la mer, qui manifeste ici son existence immortelle, à jamais mêlée aux choses. Toute une série de scènes exprime directement cette intervention du dieu des jardins. Le *Faune emportant une femme*, armé d'un cep de vigne, court, chargé de son fardeau. Le *Satyre* rit de sa bouche lippue pendant que se débat entre ses bras une femme colère. Cette même femme, ensuite, se coiffe et rit à son miroir. Le *Faune attiré par la Bacchante* est un vaincu à son tour. Le *Vieil Arbre* est une des plus significatives inspirations de cet art de poésie païenne. C'est un faune encore, à la fois homme, animal et végétal. Il est poilu, crevassé, branchu, feuillu. Ses bras étendus, l'une de ses jambes fixée en terre, l'autre levée, sont à son corps comme les branches et les racines au tronc. Les pampres de la vigne couronnent sa tête aux cornes de bélier. Une femme mignonne et nerveuse, toute menue, grimpe comme à un arbre le long de ce faune, petite divinité bocagère moqueuse et familière. On souhaiterait de voir ce délicieux groupe sur la pierre moussue d'un autel d'Arcadie, parmi les fruits, les fleurs et les ruches. L'*Éternel Printemps* est un épanouissement de la jeunesse et de l'amour. Les *Béné-*

Phot. Druet

EVE MARPHE

Cl. Fabre et la Sorbe, Amiens. (Phot. Dupont.)

*dictions* sont des figures de femmes planantes d'un doux mouvement d'oiseaux qui vont se poser. Les *Vagues* sont des corps de femmes qui ont la grâce onduleuse de la houle légère.

Toutes ces images de joie naturelle et de vie libre gardent intacte la puissance de réalisation de Rodin. Il n'a pas abandonné d'ailleurs les spectacles de passion où il peut incarner toute sa violence expressive, et c'est le cycle complet des saisons humaines qu'il parcourt, depuis la pure ivresse du printemps et la chaude maturité de l'été jusqu'à la mélancolie dorée de l'automne et à l'immobilité silencieuse et funèbre de l'hiver. La lutte permanente de l'homme et de la femme n'est-elle pas exprimée de façon saisissante par l'*Emprise*, deux figures debout qui achèvent leur bataille, l'homme vaincu, la femme le dominant et l'étreignant? Y eut-il jamais un mouvement de rage mieux marqué que par les *Sirènes qui se mordent?* Et quel beau symbole simple et clair, encore, que celui de la Sirène qui plonge emportant sur son dos un jeune homme à l'abîme! Et quelle expression d'impuissance et de martyre dans ce torse d'homme, désigné tout naturellement comme un *Marsyas*, et que l'on devine suspendu, crispé et haletant sous la souffrance! Et quelle fin de tout, la *Vieille Femme*, répétition de celle qui a pris place au Musée du Luxembourg, et cet homme qui disparaît dans la terre, qui peu à peu se confond avec elle, un bras encore levé qui va disparaître comme le reste!

*Main (bronze).* (Phot. Druet.)

Il faudrait tout énumérer, et il faut tout voir et tout étudier, de cette admirable exposition : *Psyché*, la *Jeune Mère*, le *Frère et la Sœur*, les *Saisons*, le *Poète et les Muses*, *Persée et Méduse*, la *Terre*, l'*Éternelle Idole*, la *Danaïde*, la *Femme au bain*, la *Petite Figure droite*... C'est un monde, une profusion d'êtres variés, de formes exprimant des sentiments, qui doivent inspirer l'admiration pour l'art créateur qui se renouvelle ainsi sans cesse. Je n'ai pas dit tous les bustes admirables : Victor Hugo, Puvis de Chavannes, Octave Mirbeau, la Tête de femme (Mme Russel), la Tête d'homme (M. Eddy), et le dernier, celui de Falguière. Enfin, cette foule d'esquisses, de figurines, de bustes, est dominée par les grandes œuvres depuis les débuts jusqu'à l'heure actuelle : la *Guerre* à l'aile cassée faite pour le concours ouvert au lendemain de 1870 en vue de dresser le souvenir de la défaite au rond-point de Courbevoie; — l'*Ève*, une des plus belles incarnations de la femme de toujours, que l'on devrait mettre sur un piédestal au centre d'une place de Paris, au-dessus de la grande foule née d'elle : — l'*Age d'airain*, fin, droit, calme et douloureux à la fois; — le *Saint Jean-Baptiste* qui va devant lui d'une telle enjambée brutale, ignorante de l'obstacle et de la longueur du chemin; — la *Porte de l'Enfer*, qui est la magnifique synthèse de toute une partie de l'œuvre de Rodin; — les *Bourgeois de Calais*, d'un groupement si nouveau, d'une si belle signi-

A. RODIN

Phot. Druet

TORSE DE FEMME

bolisation de sacrifice et d'héroïsme, — le Victor Hugo avec les admirables Voix qui l'entourent, la douce voix intérieure, la voix irritée de l'histoire et l'Iris messagère, — enfin le Balzac qui marque de toute sa force tout dernier le point d'arrivée de Rodin et qu'il aidait à comprendre pleinement parmi tous ses dessins, toutes ses esquisses, [illegible] œuvres qui conduisent insensiblement à l'apparition logique de cette figure infiniment étudiée, infiniment complète (c'est l'Étude de nu pour le Balzac) où toutes les nuances se fondent et se résument en quelques grands plans.

C'est assurément mal que la Société des gens de lettres et les [illegible] du Salon, la plus belle, la plus complète, la plus significative des œuvres de Rodin. Pas de [illegible] le [illegible] depuis l'Antiquité de la Grèce et de l'Égypte.

Cette exposition de l'œuvre de Rodin marquera une date.

Elle témoigne d'une compréhension générale unique en ce moment dans la sculpture envahie par les formules bourgeoises, [illegible] et indifférentes.

*Torse de femme (Marbre)* [illegible]

Il semble devant ces œuvres ainsi dressées sur leurs blanches colonnes, voir un monument en construction où toutes les formes se combinent et c'est un monument en effet qu'élève Rodin à lui seul, un monument frémissant sous l'afflux de la force universelle, un temple dédié à la beauté des choses, à la passion, à la vie.

GUSTAVE GEFFROY.

*La Vie artistique*, [illegible] série (H. Floury, éditeur).

*L'Automne (bas-relief).* (Appartient au baron Vitta.)

# L'INFLUENCE DE RODIN

Depuis l'Exposition de 1900, sa situation morale a décuplé. La jeunesse salue en lui un chef et ses détracteurs se taisent. Tandis que l'esprit synthétique et symboliste de Rodin enthousiasme et suggestionne les gens de lettres, la théorie de l'amplification des modelés fait son chemin dans les ateliers de sculpteurs.

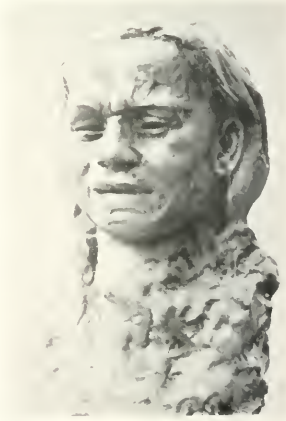
« Rodin a ouvert une large fenêtre dans la pâle maison de la statuaire contemporaine, déclare le sculpteur Pierre Roche; d'un métier timide et bien compromis avant lui il a montré qu'on pouvait faire un art audacieux et plein d'espérance. »

Cette opinion d'un des plus délicats artistes de cette génération est celle même de beaucoup de sculpteurs indépendants. Il faut citer parmi eux Emile Bourdelle, l'élève et l'ami de Rodin, artiste passionné, vibrant et généreux, dont les œuvres sont de celles qu'on cherche d'abord à chaque Salon. Les deux frères Gaston et Lucien Schnegg, dont le dernier exposait au Salon de 1904 une si belle tête d'Aphrodite, presque digne des Antiques et de Rodin par la mystérieuse et vaporeuse beauté de ses plans; Jules Desbois, praticien de premier ordre et tempérament violemment original; Alexandre Charpentier, ancien collaborateur de Rodin, que son succès dans l'art appliqué n'a pas détourné de sa statuaire expressive et nerveuse; Mlle Camille Claudel, élève de Rodin, qui est la première femme sculpteur de l'art actuel en France et a signé des œuvres admirables; Pierre Roche enfin, bien que sa fantaisie souple et décorative s'interdise l'expression du tragique. Le sculpteur suisse Niederhausern-Rodo, le sculpteur gantois Georges Minne, qui est un puissant créateur méconnu, le statuaire italien Rosso sont également des partisans de l'art de Rodin, ainsi que l'anglais Bartlett. D'autre part, il est très intéressant de constater la curieuse influence réciproque d'Auguste Rodin et d'Eugène Carrière, unis par l'amitié et par la même foi esthétique. Eugène Carrière, le peintre le plus profond de la vie intérieure dans l'école française actuelle, a eu de grandes analogies avec Rodin, comme homme et comme artiste.

Il a été le plus grand artiste français et européen de son temps, et l'un des plus complexes et des plus puissants motifs de pensée de l'art moderne. Il ne fonde pas une école, mais il influe sur l'âme d'une génération. Il reste isolé, non susceptible d'imitation; mais s'il n'était pas, la statuaire serait privée de son premier régénérateur. En inscrivant les passions dans des symboles, il touche à toutes les sensibilités, et il est le maître des poètes autant que des sculpteurs, parce que ses sujets sont moraux, émotifs, jamais commandés par l'anecdote, baignés de lyrisme universel.

Camille Mauclair.

*Auguste Rodin* (la « Renaissance du Livre », 1918).



*Pleureuse.*

# LES DESSINS D'AUGUSTE RODIN

Les dessins choisis par Auguste Rodin, suscitent une prodigieuse émotion, tant ils s'élèvent au-dessus de l'art contemporain, par leur forte nouveauté leur vertu créatrice.

Il faut remonter à la Renaissance, à l'époque du *quattrocento* où le grand Italien, retrouvant la beauté grecque et latine, découvrant aussi l'homme et le monde, avec une joie triomphante, pour avoir une semblable abondance de formes, une telle ardeur devant la libre jeu des forces, l'aspect innombrables des types, devant la vie éternellement changeante.

On sait comment dessine Auguste Rodin. C'est le soir, après les travaux de travail, lorsque le maître ayant quitté la pose se meut librement dans l'atelier, qu'il inscrit en traits rapides, des gestes, des attitudes qu'il saisit, des volumes qu'il surprend et fixe, des mouvements harmonieux de l'équilibre instable du corps humain. Son œil perçoit des mouvements pour il saisit insensibles il coordonne des mouvements imprévus, pour en construire des formes neuves. Il arrête ce que la vie peut avoir de plus fugace, de plus éphémère, des ensembles dynamiques, qu'il reconstitue dans leurs multiples et successifs états. S'il présente des images d'une même femme, dans un mouvement qui nous semble d'abord être le même, vous reconnaîtrez à l'examen que chacune d'elles possède une épithète propre et qu'elles sont toutes reliées par un caractère permanent et général. Avec une sorte d'ivresse sacrée, il observe son modèle, et il en extrait les mille apparences, sans répétitions, sans fatigue, décorant comme la nature elle même.

Quand le dessin n'est plus qu'une façon géométrique de représenter des formes conventionnelles, il sert à Auguste Rodin pour non seulement étudier les phénomènes de la lumière sur les corps, mais pour traduire des passions, des désirs, de la douleur ou de la joie. Les muscles s'enflent, se crispent, se détendent selon des forces intérieures. La chair s'épanouit ou se contracte sous l'afflux ou le retrait du sang, les membres se disposent, tordus ou apaisés, pour la puissance dans l'effort, pour la sérénité satisfaite dans le repos.

Mais, quelle que soit la forme que crée Auguste Rodin il semble qu'il soit hanté par l'idée supérieure qu'exprimait le grammairien renaissant Lorenzo Valla : *Omnis corporis bonum est.* En effet, de tous les dessins que nous montre Rodin, s'échappe une sensualité puissante et comme saine. Cela souffre, cela jouit dans une volupté exaspérée. Il évoque l'amour pourvoyeur, l'attrait sexuel, par la magie des lignes, avec un instinct violent et profond. C'est la redoutable force qui régit les mondes et qui assure la perpétuité des espèces, dans ses mêmes métamorphoses.

Si Auguste Rodin nous communique le frisson de l'amour orgiaque, ainsi à ses sources

*Dessin.* (Phot. Alinari)

*Lavis (gravure sur bois).* (Floury, édit.)

mystérieuses, il en dresse encore les aspects que lui ont donnés les races d'hommes et les civilisations. Regardez ses éthiopiennes, ses danseuses, ses égyptiennes, chaque femme porte la marque d'un temps, d'un pays, d'un monde. Ce sont des figures différentes de l'humanité et elles représentent quand même toute l'humanité. Entre les autres, admirez la *Cléopâtre* qui enclôt dans ses cheveux bleus toute la nuit magique de l'Orient, femelle-reine aux hanches frêles, les mains crispées aux seins, exténuée d'amour, et criant encore après l'amour. Il y a là un extraordinaire appétit sexuel, ardent, jamais apaisé.

A côté de ces images, les plus troublantes que l'on puisse voir, vous trouverez l'histoire de *Psyché* qui épousa l'amour, jeune corps adolescent, chargé de désirs et de langueur, les *Constellations* qui ont des mouvements prodigieux où le trait s'allonge, se courbe, vit, où tout est élan, vitesse, où les volumes semblent irradier de la lumière. Voyez *Orion*, les mains posées, le corps tendu comme pour un saut d'abîme, *Icare*, *Amphion*, les astres que nous inspire Auguste Rodin par son génie créateur. Il va jusqu'aux sources des antiques religions, et il est ainsi le frère des savants pour qui leurs sciences ne sont que de successives hypothèses. En quelques traits, il nous montre des faces neuves de l'Univers, et de sa main s'échappent des formes éperdues — nées de l'amour, éprises d'amour — pour la perpétuité du monde (1).

LOUIS LUMET.

# OPINIONS SUR RODIN

## L'ŒUVRE DE RODIN

Je ne crois pas qu'il y ait d'œuvre plus forte, plus touchante que la sienne.

Figures, bustes, groupes, tous les êtres créés par lui vivent et palpitent. De ses mains un monde est sorti, agité d'un éternel frémissement. Ce maître a, jusqu'à l'excès, le sens du mouvement, et jamais l'art, avant lui, n'avait à ce point agité, fomenté l'inerte matière. Son intelligence extraordinaire du mouvement va des torsions violentes de tout le corps à ces imperceptibles frissons du visage qui révèlent l'état intérieur et la pensée. C'est pourquoi ses portraits, ou rudes ou suaves, nous révèlent des vérités secrètes, profondes, précieuses, qui nous étaient cachées, tandis que ses groupes expriment tant de violence et de volupté ! Son art n'admet point le repos. Toutes ses grandes figures, l'Homme des premiers âges, le Saint Jean-Baptiste, les Bourgeois de Calais, le Balzac, sont en marche. Seul, son admirable Claude Lorrain, venu au-devant du soleil, s'arrête à la rencontre de l'astre levé ; arrêt si soudain et si énergique que tout le corps du peintre en est échauffé. Le sculpteur du mouvement pouvait seul exprimer cette ardente immobilité.

C'est une œuvre d'un sens profond et d'une expression puissante. Je n'en sais point de plus pathétique.

ANATOLE FRANCE.

## LA CONSCIENCE DE RODIN

Tout ce qui est sorti de son cerveau et tout ce que sa main créa — idées et matière, pensées et forme, même le plus humble cherchement de sa plume sur des bouts de papier volant, même le plus rapide pétrissement d'une esquisse dans la glaise — vaut d'être

(1) Exposition des dessins d'Auguste Rodin, chez Bernheim, rue Richepanse.

Phot. Baker

BELLONE BRONZE (MUSÉE DU LUXEMBOURG)

[illegible]ement conservé. Il importe que toutes les manifestations de sa pensée — linéaires ou plastiques — soient rassemblées, car elles sont un glorieux exemple de ce que l'étude constante, l'observation, la vie surprise dans la plus grandiose ou le plus familier de ses rythmes, peuvent développer dans un cerveau comme celui d'Auguste Rodin. Non seulement il est la conscience artistique la plus haute et la plus pure gloire de notre temps, mais son nom désormais brille comme une date lumineuse dans l'histoire de l'art. De lui part un style. En lui [illegible] son époque. Il est la source où depuis [illegible] chacun vient retrouver son inspiration. Tout ce demeurant fidèle au culte, dans le passé, de la Beauté immuable, il aura été le grand réformateur de la statuaire, qui lui doit un modèle, un mouvement de la passion, c'est-à-dire une plus intime communion de l'art avec la nature, ou, si l'on veut, une plus complète, une plus riche possession de la nature par l'amour humain.

OCTAVE MIRBEAU

*Buste.* Phot. Druet.

## LE NOVATEUR

C'est lui, novateur, inventeur décisif, qui *modernisa* la sculpture. Auparavant la sculpture était la tragédie. Art d'hypogée. Elle s'en tenait aux plis nobles, aux attitudes conventionnelles. M. Rodin trouva de nouvelles inflexions de corps, des gestes inédits. Il introduisit la passion dans la sculpture. Elle est désormais le drame. Elle vit, elle crie, elle aime, elle souffre, elle jouit, elle meurt. Elle est de ce siècle, parce qu'elle offre le nu moderne, tiraillé, raviné par la névrose moderne. Elle est de tous les siècles aussi, parce qu'elle tient à la nature, unissant ou elle le rêve et la vie. Voyez ces marbres blancs, blessés abrupts d'un côté, taillés seulement vers un angle d'où sort — ainsi que du chaos — une figure piostrée dans la douleur ou un couple pâmé, ou une face qui ne s'est pas décidée à vivre. Tout cela qui est vague, inquiétant, complexe, fuyant et obsédant dans le marbre, comme des pensées dans le cerveau et comme des visages dans les rochers.

Cet artiste est un voyant qui a le sens des analogies secrètes de l'univers.

GEORGES RODENBACH.

## SONNET A RODIN

Rude ouvrier du marbre où dort encor la souche
Des déesses aux corps blancs comme sont les lis,
Toi qui fais, du granit, jaillir leurs flancs polis
Et monter le sourire immortel à leur bouche ;

Poète amer et doux d'un Idéal farouche,
Qui sais sous les baisers pencher les fronts pâlis,
Et, des vaines pudeurs ouvrant au vent les plis,
Faire vivant et nu tout ce que ta main touche,

Salut, Rodin, maître sculpteur, dompteur de [chair,
Toi qui rends à nos yeux tout ce qui nous fut [cher,
Pétrisseur de seins durs et de croupes rebelles,

Toi qui sais que la gloire et l'Idéal vivront,
Tant que les hommes sur leur rêve pleureront
Et tant que, sous les cieux, les femmes seront [belles !

*(Roses d'Octobre.)*

ARMAND SILVESTRE.

## QUELQUES ŒUVRES DE RODIN

Tirez-lui votre chapeau, mes maîtres ! Et bien bas ! Cette postérité de laquelle nous faisons fi, nous, médiocres, à la façon du renard au pied de la treille, dira : Auguste Rodin... comme, depuis quatre siècles, on dit Michel-Ange !

Regardez plutôt derrière lui, dans la pénombre de l'atelier, les immortelles figures qui, déjà, lui font cortège ! Raillé, bafoué — à ce point qu'après son premier buste, l'*Homme au nez cassé*, aujourd'hui promu parmi les classiques de l'art moderne, il perdit treize ans de découragement ! — voici qu'il va voir s'élever, à l'entrée du port de Calais, dans la double apothéose du ciel et de l'océan, ses *Bourgeois* admirables, honneur de la cité !

Et le *Baiser*, qui tressaille là, sur son socle ! Et cet *Eros*, prêt à l'essor, auquel Psyché s'attache ! Et cette *Ève* pensive, aux flancs robustes ! Et cette fine étude de paysanne, émergeant, achevée, du bloc non dégrossi ! Et ce chef décapité de *Saint Jean*, apôtre et martyr, saignant dans le bassin d'Hérodiade ! Et ce haut-relief d'Octave Mirbeau, pas seulement portrait, mais psychologique traduction !

Et cette *Porte de l'Enfer*, travail titanesque devant qui j'ai vu pleurer d'admiration d'autres artistes... monde où palpite, où vibre, où frémit toute la chromatique des émotions humaines, de la tendresse à la haine, de la tristesse à l'horreur !

SÉVERINE.

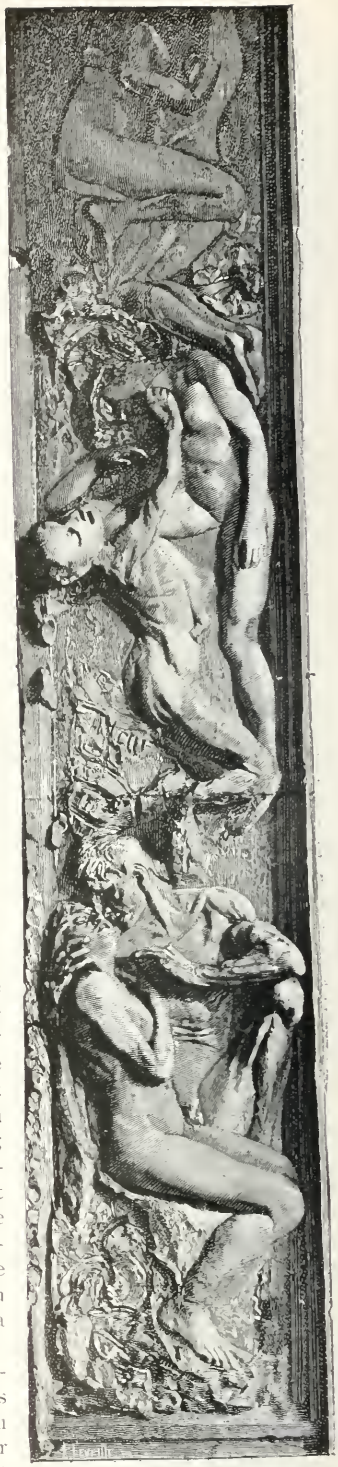
## LA « PORTE DE L'ENFER »

Rappelez-vous les damnés placés à la gauche de Dieu sur le beau portail de Bourges. Dans ces représentations de l'enfer théologique, les pécheurs sont tourmentés par des diables cornus qui, volontiers, ont deux visages dont l'un n'est pas sur les épaules. Vous ne retrouverez pas ces monstres dans l'Enfer de Rodin. Il n'y a plus là de démons, ou du moins les démons s'y cachent au dedans des damnés. Les mauvais anges par qui souffrent ces hommes et ces femmes, ce sont leurs passions, leurs amours et leurs haines, c'est leur chair et leur pensée. Ces couples « qui passent si légers au vent », ils le crient :

— Nos tourmenteurs éternels sont en nous. Nous portons en nous le feu qui nous brûle. L'enfer, c'est la terre, c'est l'existence humaine, c'est la fuite du temps, c'est cette vie durant laquelle on meurt sans cesse.

« L'enfer des amants, c'est l'effort désespéré de mettre l'infini dans une heure, d'arrêter la vie sur un de ces baisers qui en annoncent au contraire la fin ; l'enfer des voluptueux, c'est la déchéance de leur chair au milieu de la joie éternelle et du triomphe de la race. »

Et sans chercher de trop près ce qu'a voulu dire cet ouvrier sublime, il est impossible de ne pas lire ces tris-



*Pilastre de la Porte de l'Enfer.*

A. BOURN

[illegible]

*Le Penseur* (Bronze)

beauté et une douleur dans l'œuvre d'un maître qui sut exprimer avec une puissance incomparable la fatigue voluptueuse de la chair que le mécontentement, l'accablé sous ridicule et que la vie devient douloureuse.

Et je désespère avec parfaite que l'Enfer de Rodin n'est plus l'enfer des théologiens et que c'est un enfer de tendresse et de pitié.

ARSÈNE HOUSSAYE.

— LE PENSEUR —

Mais le Penseur doit-il survivre au reste de nos œuvres que du rang de ses chefs-d'œuvre? Non. Et voici pourquoi. Tout en reconnaissant la puissance esthétique de cet homme, sa carrure robuste et imposante, je ne peut le considérer comme un de ses hauts représentants, au Panthéon des immortels de Laurent de Medici. En effet, dans le Torse de Michel-Ange, je vois un être réellement pensif et plongé dans une grande méditation, sans qu'aucun critique puisse blâmer le moindre défaut sur la statue qui a servi. Dans l'homme accroupi et contorsionné de Rodin, mon dant la main droite et s'agrippant au rocher, je ne retrouve que le Danse de la Danse de l'Enfer, prêt au moindre choc à tomber dans l'abîme. On a dit que le maître a voulu figurer ici la lutte de l'idée cherchant à s'affranchir de la prison de la matière. Il a voulu que le remords, la honte, l'effroi, la crainte soient perceptibles dans l'entier et en effet dominent pour entier la chair humide. Il l'impression terrible que devrait me donner cette figure mutilée est moins ressentie que la place qu'on lui a imposée devant l'antichambre colonnade du Panthéon où il n'a rien du colossal que les admirateurs-vendeurs y voient.

HENRI WOLFROMM.

— LE BAISER —

Le Baiser de Rodin mériterait de survivre au naufrage de tout d'autres malédictions et de rester comme un beau témoin de l'art de notre temps car il est très beau ce groupe et nous trouve que certaines parties en sont merveilleuses, mais par tout ce que le sculpteur a pu entendre dans le baiser transparent et fatalement rechercher de ces tressaillements de passion et de volupté. Sauvée depuis l'orfèvrerie de l'antique jusqu'aux Bévers qui se [illegible] et s'entrent, les lèvres et le système de ces deux corps [illegible] il n'est que se [illegible] corps de leur surface que les sont expressif et l'impression est d'autant plus poignante que l'exécution est plus calme, le corps plus [illegible]. C'est le triomphe de la plus grande [illegible] et de la plus vivante. Elle rappelle les meilleurs morceaux des maîtres français du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais je préfère ce baiser que

*Balzac (ensemble).*

n'était pour eux que fantaisie légère et divertissante, est devenu, de notre temps, possession tyrannique, d'autres diraient peut-être diabolique, et le sourire s'achève en un soupir de rancœur, de lassitude sombre !

*(Journal des Débats.)* ANDRÉ MICHEL.

# LE « BALZAC » DE RODIN

De toutes les œuvres de Rodin, son *Balzac* a été la plus passionnément discutée. Elle souleva, en particulier, de sérieux démêlés entre l'artiste et la Société des gens de lettres dont la presse envenima encore la vivacité. On retrouvera un écho de ces polémiques dans les citations suivantes :

## LA CRITIQUE DU « BALZAC »

VOILA enfin comme il fallait comprendre Balzac ! George Sand, Hugo, Sainte-Beuve n'y avaient vu que du feu : Rodin seul, au moyen de je ne sais quels rayons Rœntgen, a lu dans la boîte cranienne du grand écrivain.

Et le statuaire a, sous cette avalanche, probablement senti qu'il devenait Dieu. Seulement il me paraît urgent de lui expliquer que si l'on ne demande pas à un philosophe de faire de la sculpture, on ne demande pas non plus à un sculpteur de faire de la philosophie et surtout de la synthèse : mot on ne peut plus vieux jeu, dont les esthètes se servent d'ordinaire pour paraître avoir trouvé un sens aux choses qui n'en ont pas.

J'ai, dans ma toute jeunesse, vers dix-sept ou dix-huit ans, aperçu quelquefois Balzac au théâtre, et j'ai été frappé de l'éclat de ses yeux pétillants, de la finesse de sa bouche souriante et de l'ampleur de son beau front. C'est là tout ce que le sculpteur avait à reproduire. Nous, public, nous aurions alors découvert dans le marbre le génie que reflétait de son vivant le visage du modèle.

Mais émettre la prétention de lui faire exprimer dans les contorsions des lèvres et les retroussis des narines les quarante volumes qu'il a mis au monde, c'est pousser un peu loin le spiritisme. Jamais on n'a eu l'idée d'extraire ainsi la cervelle d'un homme et de la lui appliquer sur la figure. Que Rodin nous donne simplement le nez de Balzac, la bouche de Balzac, le front de Balzac avec la structure de sa tête puissante, et nos yeux, dans cette traduction, distingueront le génie de Balzac. Mais, pour l'amour de l'art, que le sculpteur nous épargne ses commentaires !

HENRI ROCHEFORT.

*(L'Intransigeant.)*

Jamais ne se vit plus merveilleux malentendu entre l'art d'écrire et l'art de modeler. Toute la critique d'avant-garde donna l'assaut, d'une même ardeur, à la vieille forteresse du bon sens français ; elle démontra imperturbablement que ce n'était pas l'homme seul, avec ses traits individuels, mais bien toute son œuvre, la comédie humaine dans sa complexité et son symbole, que nous rendaient la bouche épaisse et sarcastique et les orbites au creux formidable de cette tête dressée sur la fameuse robe de chambre avec une raideur si plaisante de mannequin, que l'on eût dit avoir devant soi l'acteur d'un colossal guignol.

ANDRÉ PÉRATÉ.

*(Le Correspondant.)*

*Le Baiser...* Quel morceau de maître ! Jamais le marbre n'a plus vécu ! Jamais, dans un baiser, deux âmes ne sont passées l'une dans l'autre avec une caresse plus humaine, plus belle, plus sculpturale ! Voilà l'œuvre

A. RODIN

[illegible]

LAMOUR ET PSYCHÉ (F. DAVIDS)

Rodin (Musée)

(Phot. Druet)

d'un cœur d'artiste ! Voilà le chef-d'œuvre !...

La statue de Balzac... c'est douloureux à voir... Aussi, comme pierre d'ours, je m'abstiendrai d'en apporter une de plus au piédestal qu'on lui prépare pour la place du Palais-Royal.

En y réfléchissant, parfois, au fond de certaines admirations se trouvent la haine mal dissimulée du succès des autres, la rancune des vaincus. Ce n'est pas difficile à deviner ; mais ce qui est de plus en plus difficile, c'est d'avoir simplement du génie, même du talent !

BENJAMIN CONSTANT.

*(Le Figaro.)*

Je ne dirai rien du *Balzac* dont on nous a tant assommé. Car des « intellectuels » qui s'imaginent connaître les arts parce qu'ils en dissertent se sont répandus en phrases infinies à cette fin de prouver *urbi et orbi* qu'une chose échouée avant d'être partie, c'est-à-dire, artistiquement, une nullité, le néant, en un mot, est une merveille accomplie, un chef-d'œuvre sans équivalent dans le présent, dans le passé. On pense si chacun a haussé les épaules, furieusement, à cet outrecuidant langage. Dame, à tout homme pourvu du moindre grain de bon sens, il était si facile de reconnaître en ce tas de plâtre accumulé à coups de pieds, à coups de poings, monument de déraison ou d'impuissance, le fait d'un esprit en pleine déconfiture, ou bien, si on le préfère, l'acte effronté, tout simplement, de quelque maître ès fumisterie ! J'hésite entre les deux hypothèses. L'une et l'autre se peuvent aussi bien proposer, même admettre.

OLIVIER MERSON.

*(Le Monde illustré.)*

Si l'on veut écouter ma modeste voix, on s'empressera de l'ériger, cette statue mirobolante. Et on la mettra sur un piédestal bien haut pour qu'on la voie de loin, on coulera dans son moule un bronze indestructible pour que les siècles futurs sachent à quel degré d'aberration mentale nous étions arrivés à la fin de ce siècle-ci.

Je demanderai seulement qu'on grave sur le socle de cette statue le nom des éminents confrères qui la louèrent. Ce serait leur châtiment et notre vengeance.

JEAN RAMEAU.

*(Le Gaulois.)*

*Invocation (marbre).*

## LA DÉFENSE DU « BALZAC »

Un jour viendra où la foule changeante, instruite, applaudira frénétiquement l'œuvre géniale que ne peut salir le jet de salive d'un Jean Rameau. Est-ce que Notre-Dame ne s'élève pas moins victorieuse et toujours belle dans le ciel, bien qu'il y ait toujours des chiens pour pisser à sa base ?

OCTAVE MIRBEAU.

*(Le Journal.)*

Nul n'a oublié les objections et les colères que soulevèrent, à leur apparition, la plupart de ses œuvres et notamment son Balzac. Le labeur âpre et douloureux, la tension de l'effort vers la lumière, le désengangue-

*Le Printemps (marbre).*

ment — si l'on peut dire — des faits et événements par une volonté rare d'harmonie et malléable, voilà ce que voulait exprimer Rodin. J'estime qu'il l'a exprimé magnifiquement. Ce Balzac est à la fois celui de l'abandon, de la maladie de cœur et de la gloire de l'humanité. Il rejoint celui des *Chiens vous*, de Hugo. Il a les artères lourdes, la tête dressée, les yeux cherchant le soleil et déjà envahis par l'ombre. Il sort de sa captivité littéraire et des déboires sentimentaux et conjugaux, pour entrer définitivement dans son rêve. C'est un hallucine presque agonisant, qui regarde l'immortalité face à face. Mais il est bien évident que la compréhension de ce chef-d'œuvre présuppose la connaissance de l'œuvre et de la vie de Balzac. Rodin fréquentait des passionnés de Balzac, notamment mon père et Geffroy. Il s'était imprégné de ces conversations sur Balzac, qui revenaient dans nos milieux comme un refrain d'admiration et d'amour. C'est pourquoi il a réalisé, après bien des tâtonnements, ce fantôme exact et inouï, alors que la réplique du bon Falguière au bout de la rue de Balzac n'est qu'un vague bonhomme engraissé.

LÉON DAUDET.

*(L'Action française.)*

Parmi cette faule de marbres, de statues allégoriques, de Vénus ou de sources, d'Orphées, de Cérès ou de Chloés, de Rénommées, conduisant des attelages, son rêve inachevé s'avance. Il passe, plié dans son manteau proconsulaire, son génie même le désigne et l'isole. Ce qu'il y a de monacal, le capuchon, retombe vide et ce qu'il y a d'anesthétique, les jambes pend dedaigne. Les cheveux, dont le bouillo

*La Pensée, marbre (musée du Luxembourg).* (Phot. Druet.)

réjouit les artistes capillaires de la sculpture, mais désespère les synthétistes, sont massés en un nimbe monumental. Parce que le *Balzac* a le cou gros et court, son cerveau est à peu de distance de son cœur. Son front se lève sous l'énorme voûte de fer et de verre, de force et de clarté, ses yeux semblent regarder en dedans un spectacle qu'il est seul à voir. Il n'aperçoit ni la foule mouvante, ni les marbres immobiles, ni les groupes d'où montent les quolibets, ni les oiseaux logés dans le faîtage, d'où tombent des gazouillements, ni cette succession d'arceaux, de fermes, qui s'arrondissent là haut et jusqu'au bout de la galerie, se courbent sur des milliers de têtes, gigantesques et tutélaires comme des arcs-en-ciel de fer...

ROBERT DE LA SIZERANNE.

*(Revue des Deux-Mondes.)*

Dans ce *Balzac* qui se dressera, je l'espère, au cœur de Paris, Rodin a fait œuvre de statuaire savant et passionné. Une statue doit avoir sa beauté architecturale comme un monument destiné à parler de loin par ses masses et ses lignes d'ensemble. A distance, celle-ci surgit dans sa belle unité, avec son aplomb original et rassurant, pleine et souple, élégante et massive. Comme les statues égyptiennes, elle rappelle le bloc de pierre dressé sur un piédestal, nettement divisé en volumes proportionnels ; les plans, enveloppés de lumière, n'ont pas de contours apparents. Les volumes, qui se complètent les uns par les autres, donnent aux spectateurs la surprise d'une unité dont rien ne peut s'analyser au premier aspect. C'est un ensemble qui paraît informe d'abord, comme un être en mouvement qu'il faut suivre pour déterminer son geste et son allure...

C'est bien là Balzac, tel que son génie le révèle ; c'est la forme visible de son génie. Ains Lamartine le devinait, à travers la vulgarité des dehors, ce Dante visionnaire du réel, ce prophète douloureux du mal social. Il a été recréé par l'imagination passionnée de Rodin, qui seule pouvait égaler la sienne. Il s'impose à moi comme un monstre surhumain et vrai, supérieur à la réalité. Plus je l'ai revu, plus j'ai admiré, par-dessus la véhémence du sentiment qui transfigure la matière, cette tranquille puissance, cette irrésistible douceur.

MAURICE HAMEL.

*(Revue de Paris.)*

Le bruit ayant couru, un jour, que Rodin avait volontairement composé son *Balzac* en grotesque, un reporter crut devoir aller l'interroger à ce sujet et reçut de lui cette déclaration :

Je ne me bats plus pour ma sculpture. Elle

soit depuis longtemps se défendre par elle-même. Dire que j'ai fâché mon *Balzac* à la blague est une insulte qui m'aurait fait bondir autrefois. Aujourd'hui, je laisse passer et je travaille. Ma vie est un long chemin d'étude; me moquer des autres, ce serait me moquer de moi-même. Si la vérité doit mourir, mon *Balzac* sera mis en pièces par les générations à venir. Si la vérité est impérissable, je vous [illegible] *prédis que mon Balzac fera son chemin.*

Mais, à l'occasion de cette méchanceté qui fera long feu, je tiens à vous dire ceci : il est temps que ce soit affirmé et très haut. Cette œuvre dont on a ri, qu'on a pris soin de bafouer parce qu'on ne pouvait pas la détruire, c'est la résultante de toute ma vie, le pivot même de mon esthétique. Du jour où je l'eus conçue, je fus un autre homme. Mon évolution fut radicale ; j'avais renoué entre les grandes traditions perdues et mon propre temps un lien que chaque jour resserre davantage.

*Balzac* a contre lui les docteurs de la loi esthétique, l'immense majorité du public et la plus grande partie de la presse critique.

*Puvis de Chavannes.*

Qu'importe. Il se fera par force ou par persuasion une voie vers les esprits. Il y a de jeunes sculpteurs qui viennent le voir, ici, dans l'atelier, et qui pensent à lui en redescendant les sentiers dans la direction où leur idéal les appelle.

Il y a des gens du peuple qui ont compris, des ouvriers, de ceux qui continuent, rares dans la foule, l'ancienne tradition des métiers où chacun créait son ouvrage avec sa conscience et n'apprenait pas son art dans les patrons officiels.

Quant au public, il n'est pas blâmable. La faute remonte à ses éducateurs. Le sens de la beauté et le goût de la raison sont perdus. Il n'y a plus chez nous de place ni d'estime pour les hommes qui modèlent leur âme tout seuls. Et puis l'immense majorité ne s'intéresse plus à l'art, ne voit plus rien de l'art que par les yeux de quelques artistes avertis.

Pour moi, sachant la vie courte et la tâche ardue, je laisse dire et je continue paisiblement en laissant des préambules.

AUGUSTE RODIN.

## RODIN ET L'HOTEL BIRON

Dans sa séance du 9 novembre, le Sénat était appelé à délibérer sur le projet de loi adopté par la Chambre des députés et portant acceptation définitive de la donation consentie à l'État par Auguste Rodin, sous cette condition que l'Hôtel Biron, qui abritait les œuvres et les collections de l'artiste, restât affecté à leur conservation. Dès le début, assez vif, fut [illegible] par MM. Delahaye, de Lamarzelle, Sarrien, Fabien, etc., nous connaissons le sentiment sur les Arts de ces personnalités éminentes.

## DEUX CONCEPTIONS D'ART

On est bafoué, injurié, lorsqu'on fait la moindre critique, lorsqu'on ne fait pas la génuflexion obligée devant le génie de M. Rodin... Ici il faut éviter une équivoque qu'on est toujours prêt à faire. Ce n'est pas le talent de M. Rodin qui est contesté. Ce qui est en question, c'est l'usage que M. Rodin a fait de son talent en le mettant au service d'une conception d'art qui est contestée et qui n'a pas eu la consécration du temps. Ce n'est pas parce que Rodin a du talent que se fait ce concert d'éloges autour de lui ; il se fait autour de la conception d'art au service de laquelle Rodin a mis son réel et incontestable talent. Dans cette discussion passionnée des deux côtés, je vous demande si l'Etat doit prendre parti. Il ne l'a jamais fait dans des discussions de ce genre... Quoique vous puissiez en penser, certains des artistes qui défendent Rodin ne le font pas seulement par amour de son talent, mais surtout contre la tradition de l'art français.

De Lamarzelle.

Ses œuvres apparurent à l'école comme un défi d'une insolence croissante, depuis la première, l'*Homme au nez cassé*, jusqu'aux *Bourgeois de Calais*, en attendant le *Balzac* que ne leur fit pas pardonner le *Baiser*, exposé au même Salon. Entre les deux conceptions de l'art, le conflit éclata aussitôt. Le buste dit l'*Homme au nez cassé*, dont tous les grands musées tiennent aujourd'hui à honneur d'avoir un exemplaire, est refusé au Salon, comme son auteur l'avait été, et par trois fois, à l'Ecole des Beaux-Arts. Et pourtant, par la largeur de la facture tout antique, par la force expressive, ce buste est l'aîné authentique de tant d'autres qui suffiraient seuls à la gloire de Rodin, où la personnalité des modèles est si évidente, si puissamment concentrée, caractérisée et rendue, qu'en les rapprochant des originaux, qui les a connus vivants sent monter à ses lèvres, à l'adresse de leur auteur, pour traduire son admiration, l'hyperbole laudative de l'inscription antique : « De toi ou de la vie, qui a imité l'autre ? »

Eugène Lintilhac.

*Henri Rochefort.* (Phot. Druet.)

## L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE RODIN

Rodin ne dédaignait pas de quitter parfois le ciseau pour manier la plume. On lui doit, entre autres, trois importants ouvrages : *les Dessins de A. Rodin* (J. Boussod, 1897); *l'Art*, entretiens réunis par Paul Gsell (B. Grasset, 1911) ; *les Cathédrales de France*, avec une introduction de Charles Morice (A. Colin, 1914); sans parler des nombreux articles qu'il donna aux journaux et revues. Nous détachons de son œuvre écrite ces judicieux conseils :

### AUX JEUNES ARTISTES

Jeunes gens qui voulez être les officiants de la Beauté, peut-être vous plaira-t-il de trouver ici le résumé d'une longue expérience.

Aimez dévotement les maîtres qui vous précédèrent.

Inclinez-vous devant Phidias et devant Michel-Ange. Admirez

la divine sérénité de l'un, la farouche angoisse de l'autre. L'admiration est un vin généreux pour les nobles esprits.

Gardez-vous cependant d'imiter vos aînés. En respectant la tradition, sachez discerner ce qu'elle renferme d'éternellement fécond : l'amour de la Nature et la sincérité. Ce sont les deux fortes passions des génies. Tous ont adoré la Nature et jamais ils n'ont menti. Ainsi la tradition vous tend la clef grâce à laquelle vous vous évaderez de la routine. C'est la tradition elle-même qui vous recommande d'interroger sans cesse la Réalité et qui vous défend de vous soumettre aveuglément à aucun maître.

Que la Nature soit votre unique déesse.

Ayez en elle une foi absolue. Soyez certains qu'elle n'est jamais laide et bornez votre ambition à lui être fidèles.

Tout est beau pour l'artiste, car en tout être et en toute chose, son regard pénétrant découvre le caractère, c'est-à-dire la vérité intérieure qui transparaît sous la forme. Et cette vérité, c'est la beauté même. Étudiez religieusement : vous ne pourrez manquer de trouver la beauté, parce que vous rencontrerez la vérité.

Rodin. (Cliché Druet.)

Travaillez avec acharnement.

Vous, statuaires, fortifiez en vous le sens de la profondeur. L'esprit se familiarise difficilement avec cette notion. Il ne se représente distinctement que des surfaces. Imaginer des formes en épaisseur lui est malaisé. C'est là pourtant votre tâche.

Avant tout, établissez nettement les grands *plans* des figures que vous sculptez. Accentuez vigoureusement l'orientation que vous donnez à chaque partie du corps : à la tête, aux épaules, au bassin, aux jambes. L'art réclame de la décision. C'est par la fuite bien accusée des lignes que vous plongez dans l'espace et que vous vous emparez de la profondeur.

Que votre esprit conçoive toute superficie comme l'extrémité d'un volume qui la pousse par derrière. Figurez-vous les formes comme pointées vers vous. Toute vie surgit d'un centre, puis elle germe et s'épanouit du dedans au dehors. De même, dans la belle sculpture, on devine toujours une puissante impulsion intérieure. C'est le secret de l'Art antique.

Vous, peintres, observez de même la réalité en profondeur. Regardez, par exemple, un portrait peint par Raphaël. Quand ce maître représente un personnage de face, il fait fuir obliquement la poitrine et c'est ainsi qu'il donne l'illusion de la troisième dimension.

Tous les grands peintres sondent l'espace. C'est dans la notion d'épaisseur que réside leur force.

Souvenez-vous de ceci : il n'y a pas de traits, il n'y a que des volumes. Quand vous dessinez, ne vous préoccupez jamais du contour, mais du relief. C'est le relief qui régit le contour.

Exercez-vous sans relâche. Il faut vous rompre au métier.

L'art n'est que sentiment. Mais sans la science des volumes, des proportions, des couleurs, sans l'adresse de la main, le sentiment le plus vif est paralysé. Que deviendrait le plus grand poète dans un pays étranger dont il ignorerait la langue ? Dans la nouvelle

génération d'artistes, il y a nombre de poètes qui, malheureusement, refusent d'apprendre à parler. Aussi ne font-ils que balbutier.

De la patience ! Ne comptez pas sur l'inspiration. Elle n'existe pas. Les seules qualités de l'artiste sont : sagesse, attention, sincérité, volonté. Accomplissez votre besogne comme d'honnêtes ouvriers.

Soyez vrais, jeunes gens. Mais cela ne signifie pas : soyez platement exacts. Il y a une basse exactitude : celle de la photographie et du moulage. L'art ne commence qu'avec la vérité intérieure. Que toutes vos formes, toutes vos couleurs traduisent des sentiments.

Soyez profondément, farouchement véridiques. N'hésitez jamais à exprimer ce que vous sentez, même quand vous vous trouvez en opposition avec les idées reçues. Peut-être ne serez-vous pas compris tout d'abord. Mais ne craignez pas de rester seul. Des amis viendront bientôt à vous : car ce qui est profondément vrai pour un homme l'est pour tous.

Les plus beaux sujets se trouvent devant vous : car ce sont ceux que vous connaissez le mieux.

Mon très cher et très grand Eugène Carrière, qui nous quitta si vite, montra du génie à peindre sa femme et ses enfants. Il lui suffisait de célébrer l'amour maternel pour être sublime. Les maîtres sont ceux qui regardent avec leurs propres yeux ce que tout le monde a vu et qui savent apercevoir la beauté de ce qui est trop habituel pour frapper les autres esprits.

Les mauvais artistes chaussent toujours les lunettes d'autrui.

AUGUSTE RODIN.

*L'Illusion, fille d'Icare (marbre).*

A. MOLIN

1. [illegible] — 2. [illegible] — 3. [illegible]

# BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

*Portrait de A. Rodin* (1914). (Phot. Druet.)

(1909). — COQUIOT (Gustave), Rodin. *Revue des Beaux-Arts et des Lettres* (1er janvier 1899); Rodin et son œuvre. *La Plume* (1900); Au Musée Rodin dans l'Hôtel Biron. *Le Journal* (5 septembre 1911); Rodin. *Le Temps* (31 juillet 1913); le Vrai Rodin. Tallandier (1913).

DAUDET (Léon), le Génie de Rodin. *L'Action française* (20 novembre 1917). — DAYOT (Armand), le Musée Rodin. *L'Illustration* (7 mars 1914); les Dessins de Rodin (1914). — DELTEIL (Loys), le Peintre graveur illustré (tome VI, 1910). — DOLENT (Jean), Rodin. *Revue des Beaux-Arts et des Lettres* (1er janvier 1899). — DUBIEN (H.), Auguste Rodin. Bibliothèque de l'Association (1901). — DUJARDIN-BEAUMETZ, Entretiens avec Rodin (décembre 1913); Rodin. *Le Matin* (7 décembre 1913).

DURONDEAU (G.), la Sculpture et l'Art d'après Auguste Rodin. *Gaulois du Dimanche* (1er juin 1907).

ECKERMANN (A.), Auguste Rodin. Munich (1912).

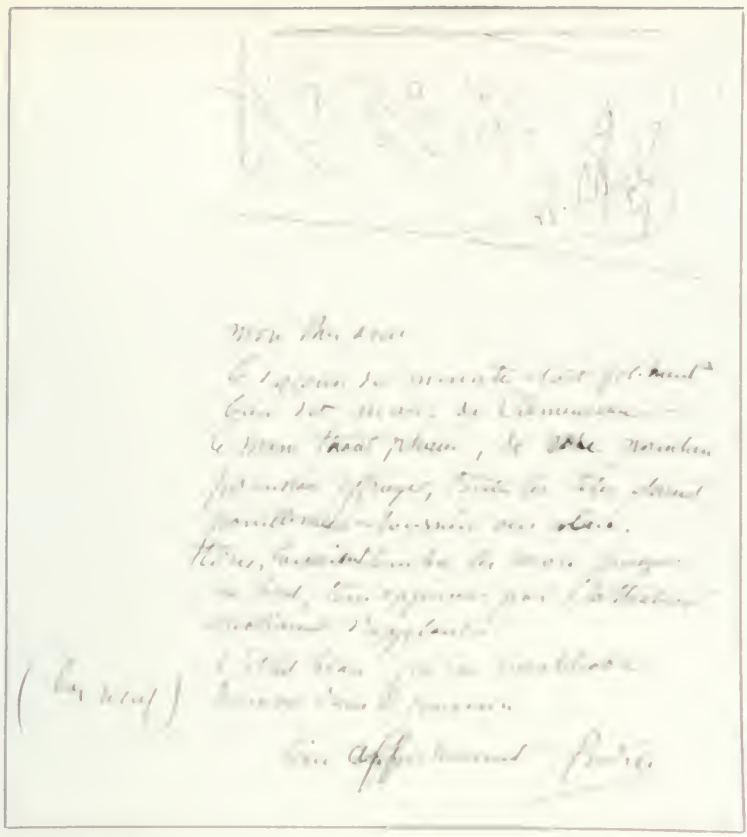
FAGUS, Rodin. *Revue des Beaux-Arts et des Lettres* (1er janvier 1899); Discours sur la mission de Rodin. *Revue Blanche* (15 juin 1900). — FARGE (Adrien), Rodin. *Art et Littérature* (5 février 1901). — FONTAINAS (André), Auguste Rodin et son œuvre. *La Plume* (1900). — FOURCAUD (L. de), le *Balzac* de Rodin. *Revue illustrée* (tome XXV). — FRANCE (Anatole), la Porte de l'enfer. *Figaro* (7 juin 1900). — FRANTZ (Henri), Auguste Rodin et son œuvre. *La Plume* (1900).

GEFFROY (Gustave), le Statuaire Rodin. *Les Lettres et les Arts* (1er septembre 1889); Auguste Rodin. *La Vie artistique*, Dentu (1892); l'Imaginaire. *Le Figaro* (29 août 1893); le *Balzac* de Rodin. *Le Figaro* (29 août 1898); *Revue illustrée* (tome XXV); Rodin et son œuvre. *La Plume* (1900); Rodin. *Art et Décoration* (octobre 1900); le *Penseur* de Rodin. *Revue Bleue* (1904). — GILLE (Philippe), Balzac et Rodin. *Le Figaro* (18 mai 1898). — GOURMONT (Rémy de), le Marbre et la Chair. *Le Journal* (11 mars 1893). — GRANTOFF (Otto), Gespraeche mit Rodin. *Jugend* (1907, n° 47); Auguste Rodin. Leipzig (1907); Die Plastik bis Rodin. *Allgem. Zeitung* (1907, n° 204); Rodins Handzeichnungen. *Gegenwart* (1908, 1er novembre); *Kunst und Kunstler* (1908, n° 11); Auguste Rodin. *Bielefeld Velhagen und Klasing* (1908); Gespraeche mit Rodin. *Munchener Neueste Nachrichten* (1909, 9-VIII); Auguste Rodin. *Kunst fur Alle* (1910, n° 2); *Velhagen und Klasings Monatshefte* (1911, n° 3). — GSELL (Paul), l'Art, entretiens avec Rodin; Auguste Rodin. *Revue de Paris* (15 janvier 1898); Propos de Rodin sur l'art et les artistes. *La Revue* (1er février 1907). Chez A. Rodin. *L'Art et les Artistes* (1907); Rodin. *La Revue* (janvier, février, mars, avril 1910); Rodin. *Mercure de France* (2 décembre 1910); Chez Rodin. *L'Art et les Artistes* (1914); Auguste Rodin. *Revue de Paris* (1918).

HEILMEYER (Alexander), Auguste Rodin. *Uber Land und Meer* (1907, n° 44).

KAHN (Gustave), Auguste Rodin et son œuvre. *La Plume* (1900); Auguste Rodin. *L'Art et le Beau* (décembre 1906).

LACOUR (Léopold), Conférence au pavillon Rodin, à l'Exposition de 1900. — LARROUMET (Gustave),



[illegible]

Auguste Rodin, supplément de *L'Image* (1). [illegible] (1927). Rodin, *Pensées choisies et notes d'art*. — [illegible] (1900-1901). Exposition de 1900 : *L'Œuvre de Rodin* (Exclusivement). — [illegible] (1). *The 19th and early 20th* [illegible] *Auguste Rodin*. London, T. & A. Constable (1900). — [illegible] (Jacques). Rodin. *Les Maîtres du Moderne* (1901). — Le Roy (Hippolyte). Rodin. *L'Œuvre du* [illegible]. — Lemaître (Georges). Auguste Rodin. *Dans l'Ancienne* [illegible] (1903). Dans Rodin. Rodin [illegible] des Bourgeois de Jean Calais. *Nord-Sud* [illegible] (janvier XXXII). — Exposition de Auguste Rodin d'après sa photographie. Galerie du Dépositaire (28 mai 1904). — Lux (L.). Rodin. *Revue* [illegible] (1904). — Mauclair (Camille). Auguste Rodin, sculpteur. [illegible] (1906). Rodin. *Revue des Revues* (1er et 15 janvier 1906). — Mauc (Roger). Balzac et Rodin. *Le Voltaire* (mars 1908). Balzac et Rodin. *Ibid.* (3 février 1908). — Auguste Rodin. *Ibid.* Rodin (1908). Carnet d'artiste. Auguste Rodin. *L'Image* [illegible] (1909). — Rodin. *Revue des Revues* (1er et 15 janvier 1909). Auguste Rodin et [illegible]. *La Plume* (janvier 1909). — Rodin. Carnet des Revues (1er mars 1909). — Les Dessins d'Auguste Rodin (25 [illegible] 1909). — Mauclair (Camille). L'Art de M. Auguste Rodin. *Revue des Revues* (1er juin 1909). — L'Œuvre de Rodin [illegible] au Musée Rodin (1er [illegible] 1909). Auguste Rodin et son [illegible]. *La Plume* (1909). Rodin. *Revue des Revues* (1910). *Ibid.* (1911). — Rodin (1910). [illegible] et l'antique et le [illegible] de Rodin. *Revue des Revues* (1911). Auguste Rodin. *La Renaissance de Lyon* (1911). — Mauclair (A.). Auguste Rodin et son œuvre. *La Plume* (1911). — Mauclair (Olivier). Rodin. *La Musée moderne* (1911 et 1912). — Morandière (Francis de). Les Dessins de Rodin.

*Main d'Auguste Rodin*

*La Tombe de Rodin à la villa des Brillants, à Meudon, le jour des obsèques.* (Phot. Rol.)

*L'Art et les Artistes* (1907 et 1914). — MIRBEAU (Octave), Auguste Rodin. *La Revue illustrée* (15 juillet 1889): les Dessins d'Auguste Rodin (Préface). Maison Goupil (1897): Rodin. *Revue des Beaux-Arts et des Lettres* (1er janvier 1899): Rodin et son œuvre. *La Plume* (1900): Auguste Rodin. *L'Art et les Artistes* (1914). — MOCKEL (Albert), Auguste Rodin et son œuvre. *La Plume* (1900). — MONET (Claude), Exposition de 1900 : l'Œuvre de Rodin (Préface). — MONTARLOT (L. de), Rodin. *Le Monde illustré* (1898). — MONTORGUEIL (Georges), Rodin. *Revue des Beaux-Arts* (août, septembre 1909). — MORICE (Charles), Rodin. Floury (1900): Auguste Rodin et son œuvre. *La Plume* (1900): Rodin *Mercure de France* (1908): Rodin. *Paris-Journal* (15 et 16 juin 1910): Rodin. *Mercure de France* (16 décembre 1917). — MOUREY (Gabriel), Rodin. *Revue des Beaux-Arts et des Lettres* (1er janvier 1899): Auguste Rodin. *Revue illustrée* (15 octobre 1899): *Des Hommes devant l'art et la vie* : Rodin (1902).

NEYR-EL-NISSA, Chez Rodin. Supplément du *Figaro* (4 mai 1907). — NORDAU (Max), sur Auguste Rodin. *Revue des Revues* (1905).

PÉRATÉ (André), Rodin. *Le Correspondant* (10 décembre 1917). — PICARD (Edmond), l'Exposition Rodin. *Echo de Paris* (19 juillet 1900): Conférence au pavillon Rodin, à l'Exposition de 1900. — PLOUCHART (E.), le *Balzac* de Rodin. Chamuel (1898).

RAINER-RILKE (Maria), Auguste Rodin. Berlin (1904), Leipzig (1913). — RAMBOSSON (Y.), Auguste Rodin et son œuvre. *La Plume* (1900). — RAMEAU (Jean), la Victoire de M. Rodin. *Le Gaulois* (3 mai 1898): le *Balzac* de Rodin. *Revue illustrée* (tome XXV). — RIOTOR (Léon), Rodin. *Revue Populaire des Beaux-Arts* (8 avril 1899): Auguste Rodin et son œuvre. *La Plume* (1900) : *Les Arts et les Lettres*, 1re série (1901). — ROD (Edouard), l'Atelier de M. Rodin. *Gazette des Beaux-Arts* (1er mai 1898). — RODENBACH (Georges), Rodin. *Figaro* (17 mai 1898). — ROGER-MILÈS, Auguste Rodin. *Figaro illustré* (mars 1906) : *Gaulois* (20 novembre 1917). — ROUAULT (G.), Rodin. *Mercure de France* (1er décembre 1910). — RUETTAMUER (Benno), Auguste Rodin. *Der Tag* (18 août 1902).

SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER, Rodin. *Aurore* (19 avril 1908). — SAINT-POINT (Valentine de), la Double Personnalité de Rodin. *Revue* (1er avril 1906) A. Rodin. *Nouvelle Revue* (1900). — SANTY (Louis), Auguste Rodin et son œuvre. *La Plume* (1900). — SAUNIER (Charles), Exposition décennale de l'art français (*Journal officiel*, 23 juillet 1900 ; les Salons de 1908, Goupil, Manzi et Joyant). — SHAW (Bernard), Rodin. *Gil Blas* (24 novembre 1913). — SIZERANNE (R. de la), l'Œuvre de Rodin. *Revue des Deux Mondes* (décembre 1917).

TAYE (Ed.-L. de), Rodin. *La Fédération Artistique*, Bruxelles (11 juin 1899). — THIÉBAULT-SISSON, le *Balzac* de Rodin. *Revue illustrée* (tome XXV).

VEIDAUX (André), Auguste Rodin et son œuvre *La Plume* (1900). — VÉRON (André), Rodin. *Le Monde illustré* (1898). — VOLLARD, une Visite à Rodin. *Le Correspondant* (10 décembre) 1917.

RENÉ LALIQUE. *Col brodé.*

# LA DENTELLE ET LA BRODERIE

## LE MODERNISME DANS LES ARTS FÉMININS

*par Henri CLOUZOT.*

LE renouvellement incessant des modèles, nécessité vitale pour toutes les industries d'art, s'impose particulièrement à celles qui tiennent de plus près aux caprices de la mode, la dentelle, par exemple, ou la broderie. Certes les mains françaises restent sans rivales dans les arts de l'aiguille et du fuseau. Mais s'ensuit-il qu'il faille s'endormir dans une sécurité trompeuse, comme nous l'avons fait pour les meubles, pour les bronzes, pour la céramique, pour tant d'autres industries d'usage ou de luxe, où les copies sans merci des styles anciens tiennent lieu depuis tant d'années d'originalité et d'invention ? Le couvre-lit de Cluny ou les aubes du musée des Arts décoratifs sont à la portée de tout le monde. S'il ne s'agit que de pasticher, une bonne photographie suffit. La copie s'exécute à Plauen ou à Vienne, moins bien peut-être que chez nous, mais probablement à meilleur compte. Ce qu'on ne peut nous prendre à l'étranger, parce qu'il s'agit

de qualités vraiment nationales, c'est l'originalité, le bon goût, l'élégance, le modernisme, tout ce qui donne aux modes françaises une réputation mondiale.

La dentelle et la broderie réalisent-elles entièrement ce beau programme ?

On pourrait le croire si l'on s'en rapportait à ce que j'appellerai les arts mineurs féminins, à cette variété charmante de menus travaux d'aiguille, de crochet, de fuseau, où les professionnels affectent de ne voir que des « ouvrages de dames ». Qui dira quels trésors d'imagination, d'esprit, d'ingéniosité, de sentiment artistique se sont dépensés dans ces œuvres de fée, qui ont fait la joie des yeux aux expositions et aux salons depuis vingt ou vingt-cinq ans ? Nous y avons vu défiler tous les points connus, toutes les techniques imaginables, triompher toutes les matières, même les plus communes et les moins propres en apparence au décor du tissu. Quand les procédés anciens se trouvaient impuissants, l'artiste se faisait à lui-même sa technique. Mais de cette anarchie, qui prêtait à rire à plus d'un industriel, se dégageait une impression savoureuse de belles couleurs et de dessins originaux, un ensemble aimable et séduisant qui mettait ces tissus diaphanes, destinés à rehausser la parure féminine ou à égayer d'élégants intérieurs, un peu au-dessous, mais tout près cependant des objets d'art.

Il faut en convenir. Avec un art plus accompli, l'originalité est moindre dans les dentelles de prix. Le dessinateur reste malgré lui l'esclave du métier, car pour exécuter du point de France ou du point d'Alençon, il ne peut jeter par-dessus bord les éléments décoratifs essentiels de ces fameaux réseaux. Certes une belle pièce dans un de ces genres ne donne pas l'impression d'un pastiche vieilli et démodé. Mais cela tient plutôt à la nature des modèles qu'à la volonté des imitateurs. Le décor de la dentelle, comme celui de tous les tissus anciens, n'a suivi que de très loin l'évolution des styles. De la Renaissance au Louis XVI, en passant par la Régence et le Louis XV, les dessins n'accusent pas de rupture absolue avec l'époque précédente, comme pour les bronzes ou les meubles. Il règne toujours dans les travaux d'aiguille une fantaisie et une liberté qui restent de mode dans tous les temps. Mais, malgré tout, ces chefs-d'œuvre que nous admirons aux expositions universelles ne paraissent pas franchement modernes. Nous les vénérons un peu comme des pièces de musée, des porcelaines de Sèvres ou des hautes lisses des Gobelins. Nos préférences vont à des techniques moins parfaites, mais plus originales et plus vivantes.

Ne craignons pas d'ailleurs de l'envisager. De dures épreuves attendent la belle dentelle. Que seront devenus, au lendemain de la guerre, les doigts agiles qui tissaient des réseaux arachnéens quand ils auront tourné des obus pendant plus de quatre ans ? A quel prix pourra-t-on se procurer la matière première, ce lin aux longues et douces tiges que filaient à la main les vieilles quenouilleuses de Saint-Waast ou de Valenciennes ? A quel taux surtout se seront élevés les salaires féminins, qui, même au tarif minime où s'évaluait avant la guerre le travail au foyer, mettaient à un prix presque inaccessible les vraies dentelles ? Sans doute, il s'en exécutera toujours, mais l'élégante, qui n'aura peut-être pas le même budget qu'autrefois à consacrer à sa toilette, se refusera un luxe au-dessus de ses moyens. Il restera aux grands dentelliers à compter sur la fantaisie des milliardaires, la passion des collectionneurs, la munificence des souverains ou des chefs d'Etat, la pieuse

PAUL MEZZARA. *Filet* (3m × 2m42). Modèle exécuté par la Mlle Melville et Zeller.

Paul Mezzara, né en 1866, est décédé à Mazargues (Bouches-du-Rhône), le 17 mars dernier, à l'âge de cinquante et un ans. Nous donnons aujourd'hui deux reproductions prises dans l'œuvre de ce [illegible] et trop tôt disparu auquel on doit les plus délicates et les plus artistiques des inventions pour la dentelle moderne.

générosité des fidèles, décidés à tous les sacrifices pour parer leurs autels. A cette clientèle de choix, pour qui la question de prix n'entre pas en ligne, il faudra non seulement des pièces d'une exécution technique irréprochable, mais en même temps des modèles qui ne seront ni des copies ni des démarquages.

Ainsi, de quelque côté qu'on envisage la question, le renouvellement des modèles et la recherche d'invention s'imposent dans les arts féminins, comme dans les autres industries de luxe. Même les dentelles grossières, exécutées au mètre — on pourrait dire au kilomètre — dans les montagnes du Velay ou les plaines de la Vénétie, même les dentelles mécaniques, qui prendront, qu'on le veuille ou non, une part de plus en plus grande dans la production dentellière, sont susceptibles de recevoir, aussi bien que les sortes riches, un cachet de modernisme. La broderie aussi, quoique plus engagée dans le courant moderne, grâce sans doute aux engouements passagers pour les dessins japonais, persans, russes ou hongrois, a fort à faire pour rompre les mille liens qui la retiennent aux imitations de style. Mais des signes auxquels il n'est pas permis de se tromper annoncent l'évolution prochaine. Pour que l'heure du réveil sonne, il ne faut peut-être que l'éclosion de bons modèles.

Ces modèles, tous nos artistes décorateurs peuvent les fournir. Mais encore faudra-t-il qu'ils soient exécutables. La séparation de la *composition* et du *métier*, qui pèse si lourdement sur notre enseignement industriel, est particulièrement attristante quand il s'agit de travaux d'aiguille ou de fuseau. Chaque dessinateur devrait être capable, non seulement d'échantillonner son modèle, mais encore de l'exécuter. C'est à ce prix seulement que tant de jeunes talents, qui ne manquent ni de sens artistique ni de recherches personnelles, feront tomber les dernières résistances des industriels à l'art moderne. C'est trop faire le jeu des défenseurs du style, qui tous ont à leur service des dessinateurs de fabrique rompus aux nécessités techniques, que de leur présenter des projets inexécutables.

C'est pourtant ce qui continuera à se produire dans les industries d'art tant qu'on n'orientera pas résolument l'enseignement professionnel vers les réalités de l'atelier, tant qu'on éduquera des décorateurs céramistes qui n'auront jamais chauffé de four ni manié de tour à potier, des dessinateurs en papier peint ou en cretonne qui n'auront jamais imprimé à la planche ni au rouleau, des dessinateurs en dentelles qui ignoreront la longueur du tour d'une boule de métier.

*Point d'Alençon (fin XVIII^e siècle).* — Communiqué par M. Lefébure.

# LA DENTELLE

## RAPPORTS DU DESSIN ET DE LA TECHNIQUE DANS L'ART ET L'INDUSTRIE DE LA DENTELLE

*par M. Auguste LEFÉBURE*

*Membre du Comité central technique des Arts appliqués.*

L'INFLUENCE que la technique a toujours exercée sur le dessin dans l'Art de la Dentelle peut servir d'exemple pour prouver qu'on ne peut envisager un progrès sans une alliance intime du talent du dessinateur et du talent d'exécution de l'ouvrière.

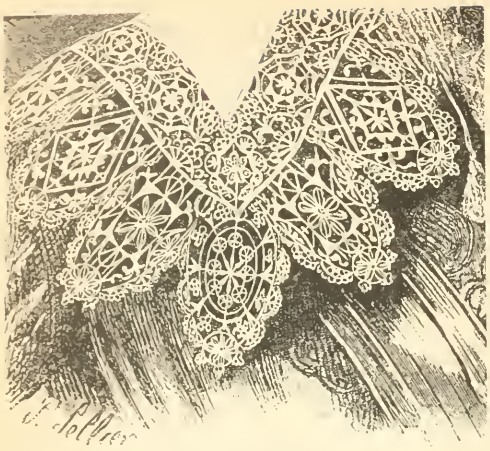
Le dessin nouveau appelle la technique nouvelle comme le besoin nouveau crée l'obligation de modifier la technique. Dans l'art appliqué, l'outil joue toujours un rôle que le crayon ne peut remplir seul.

On peut créer un style nouveau ou une mode nouvelle sans pour cela faire de l'Art nouveau ; car le style ne doit pas être confondu avec l'Art, malgré nos tendances actuelles à ne les plus discerner l'un de l'autre. Toute l'histoire de la dentelle ancienne ou moderne est là pour prouver cette vérité.

Jusqu'au XVI^e siècle, on ne savait que broder, c'est-à-dire orner de cent façons différentes un tissu à coups d'aiguille, mais nul n'aurait, avant cette époque, osé penser que du fil et de l'aiguille seuls sortirait, un jour, un tissu complet, autonome, portant en soi une telle beauté, une telle élégance, une telle munificence que ni la couleur, ni la mise en valeur par un fond préalable, ne lui étaient plus nécessaires.

Un des genres de broderie très usité à cette époque du XVI^e siècle et qui avait un grand succès, était celui qu'on obtenait par des fils habilement tirés dans les tissus et ensuite réunis entre eux pour obtenir des effets de clarté et de transparence délicieux. Mais l'on comprend sans peine que tous ces effets restaient en quelque sorte les prisonniers de ces toiles dont on ne pouvait se passer pour les obtenir.

Un beau jour, on décela qu'il fallait absolument se passer de la toile et en arriver — à l'aide des métiers tambours qui servaient à broder ces toiles — à échafauder des fils de telle façon qu'ils puissent arriver à se réunir seuls gracieusement entre eux, afin de créer ainsi



*Première dentelle de Venise exécutée au tambour ne permettant de faire que des dessins géométriques.*

un tissu ajouré qui cessait d'être broderie et que l'on décora du nom harmonieux de Dentelle.

Telle fut l'origine, telle fut la naissance de la première dentelle. En la créant, l'Art appliqué pouvait se flatter, avec un légitime orgueil, d'avoir accru son domaine.

Cette première dentelle se faisait par motifs séparés, ressemblant encore beaucoup aux jours réguliers obtenus dans les toiles par des fils tirés. Les motifs obtenus séparément étaient ensuite cousus les uns aux autres, réunis entre eux et cet assemblage constituait la Dentelle. Immédiatement la technique commande au dessin. Les fils qui servent de base à la construction des motifs ne peuvent épouser que des formes géométriques et régulières, rondes, carrées ou ovales, car on ne peut les tendre qu'ainsi sur les métiers tambour. Le dessin est donc bien obligé de se conformer aux seuls résultats pratiques obtenus par cette nouvelle technique. Personne, certes, n'osera nier l'Art nouveau. Et pourtant tous les premiers dessins de dentelles appliqués à cette technique nouvelle sont du même style que ceux employés les années précédentes pour ajourer les toiles à l'aide des fils tirés. Cela ne peut nous surprendre ; les dessinateurs sont dans l'impossibilité de faire exécuter autre chose. L'art va donc rester stationnaire jusqu'à ce que la technique lui permette de faire un pas en avant. Cependant les artistes tirent de cette technique d'heureux effets, comme nous en montrent certains cols magnifiques portés à cette époque.

Pendant soixante ou quatre-vingts ans, la géométrie est donc à la base de tous les dessins de dentelle. On aperçoit bien, parmi les milliers de dessins qui sont exécutés, des styles assez différents, mais l'Art reste stationnaire. Le temps s'écoule. On se fatigue de ces formes régulières. Le rinceau italien dans le bois, dans le tissu, a remplacé la géométrie ; il s'agrémente, il se fleurit. La dentelle va-t-elle rester en arrière du progrès ? Des dessinateurs et des ouvrières hardis n'y peuvent consentir. C'est la technique qui entrave le progrès ; il faut donc nécessairement la perfectionner. On s'avise qu'il serait possible de bâtir des formes irrégulières, servant de base aux contours, des motifs et des rinceaux, en les attachant sur des parchemins qui pourraient maintenir en place les premiers fils. Le tambour a fait son temps. Sur ces parchemins on trace le dessin, on le remplit ensuite à l'aiguille ; il joue un instant le rôle du tissu sur lequel on brode ; puis on le fait disparaître, et la dentelle seule subsiste. On exécute ainsi de petits morceaux qui se raccorderont ensuite entre eux, pourront donner des effets tout différents des formes géométriques et former des dessins très compliqués et très irréguliers. Voici encore l'apparition de l'Art nouveau exécuté sur parchemin.

Remarquons cependant qu'au début l'idée des barrettes et des jeux de fond, qui ont été, par la suite, une des bases principales de tous les perfectionnements, n'est pas encore trouvée. Mais quel changement profond est déjà constaté quand on compare au type immuable des anciennes dentelles le résultat acquis par ce procédé. Les cols continuent à orner les pourpoints et les cuirasses des hommes. Mais sont-ils assez « art nouveau », quand on les oppose à ceux qui les ont précédés, et qu'on constate la disparition de toute idée géométrique, avantageusement supplantée par une harmonie et une variété de dessin toutes nouvelles !

Au début de l'invention des motifs exécutés sur parchemin, tous ces motifs étaient nécessairement obligés de se tenir entre eux, puisqu'on ne savait pas les relier les uns aux autres autrement que par des coutures. C'était évidemment une entrave à la liberté du crayon, une gêne qui indéfiniment eût obligé les dessinateurs à se confiner dans un style qui n'eût pas manqué de devenir monotone. On rêva donc des horizons nouveaux. L'invention de la barrette vint constituer un perfectionnement technique d'une importance considérable, en servant de base à quantité de techniques nouvelles et en apportant à la dentelle une souplesse qui lui était inconnue.

Grâce à ces barrettes, en effet, les dentelles pourront peu à peu se froncer. Les cols prendront des formes moins raides. La dentelle verra son emploi se varier et se multiplier dans le costume. Ainsi l'on aura la surprise de la remarquer jusque dans le bas des culottes masculines, dont elle achève l'ornement de la plus pittoresque façon.

Les dessins à rinceaux, plus ou moins fleuris, d'origine italienne, disparaissent successivement

COLIS BROUZE

à leur tour. Les artistes et les dessinateurs, sous l'impulsion française — qui, grâce à Colbert, a introduit chez nous la fabrication dentellière — ont été d'Art nouveau. Mais, encore une fois, pour créer et exécuter de nouveaux dessins, il faut inventer une technique nouvelle ; le crayon seul n'y peut suffire. D'ailleurs les évêques qui ornent leur soutane des plus belles dentelles se plaignent des barrettes qui ont le défaut de s'accrocher.

L'idée de réunir ces barrettes dans des formes régulières surgit dans le cerveau des ouvrières et des artistes. Après maints tâtonnements, on trouva enfin le moyen d'obtenir ces mailles, en les bâtissant comme les fleurs sur le parchemin avant de les festonner. La large maille apparaît. Elle est, cette fois, de trouvaille française ; toutes les dentelles à mailles à l'aiguille vont prendre dorénavant le nom générique de Point de France. Et, cette fois, l'Art nouveau se caractérise dans une invention bien française. Le Point de France va détrôner le Point de Venise.

*Dentelle de Venise à barrettes permettant les francés impossibles à obtenir dans les premières dentelles sans barrettes.*

Notons maintenant les modifications profondes que ces variations et ces perfectionnements de technique imposent aux dessins aux époques suivantes. Il est évident, en effet, qu'un dessin géométrique ou un dessin de Venise n'ont plus de raison d'être dans les conditions nouvelles de cet art. Il faut trouver d'autres formes et d'autres fleurs. Le dessin doit suivre les progrès de la technique. La mode même fait valoir ses droits. Car, jusqu'à ce moment, les hommes avaient surtout accaparé le luxe des dentelles. Les femmes, à juste raison, réclament leur tour. Mais leur grâce ne peut s'accommoder de la lourdeur des dentelles masculines dont l'opulence excessive nuit à la véritable élégance. Un nouvel effort est nécessaire, il faut à la femme un art nouveau ; car, à cette époque, la femme commande. C'est elle qui règne dans le domaine de la toilette. C'est elle qui crée la mode. Pour elle, de nouvelles techniques sont à découvrir. La légèreté doit remplacer la richesse. Les grandes mailles du Point de France, par les procédés nouveaux, vont déjà se raffinant. Afin de les exécuter, on crée de nouvelles écoles dentellières, à Argentan, à Alençon, à Sedan ; on invente de nouveaux dessins s'inspirant des techniques nouvelles. Bref, on voit apparaître successivement les nouveaux points fameux qui prennent les noms des villes où ils ont été créés. Pour vous et à cause d'eux, pendant des siècles de nouveaux dessins d'une exquise légèreté verront le jour, perfectionnant sans cesse l'un des arts les plus charmants.

La Dentelle arrive sous à l'apogée de son élégance. Elle est si parfaite qu'aucun progrès d'Art nouveau ne semble plus utile et, pendant une assez longue période, on se contente de simples changements de style.

Mais, vers la même époque, au moment où s'accomplissent ces progrès en France (c'est-à-dire aux XVII^e et XVIII^e siècles), on peut relever dans d'autres pays des manifestations et innovations d'art nouveau analogues ; par exemple, l'invention du Point d'Angleterre, qui pousse à l'excès le raffinement de la maille.

Il convient également de signaler, en ce qui concerne les dentelles aux fuseaux (dont la technique est tout à fait différente de celle des dentelles à l'aiguille) les mêmes progrès, les mêmes successions d'art nouveau avec les passements, les Binches, les Valenciennes, les Malines, etc., et de constater que, là encore, les dessins obéissent aux mêmes lois, inspirées par une technique à laquelle ils doivent nécessairement s'adapter.

Plus près de nous, au XIX^e siècle, les règles de progrès concernant le dessin et la technique de la dentelle ont-elles varié ? Nous ne le pensons pas, car elles sont immuables et inhérentes

sables à la création ou à la rénovation de tout art. L'invention du chantilly nous en fournit un exemple : après avoir conquis la célébrité pendant cinquante ans, avec sa contexture de soie noire (cette matière chatoyante, mais d'un aspect plutôt sévère), elle nous a apporté depuis sa part de modifications heureuses dans le dessin et la fabrication.

Reconnaissons, en effet, que les dessins appropriés à cette technique ne ressemblent guère à des plagiats des époques précédentes, si l'on observe leurs merveilleux effets d'ombre, que seul le fusain pourrait leur envier. La blonde noire et la blonde blanche sont d'autres dentelles de soie qui ont apporté réellement, avec les mantilles et les écharpes, une note d'art nouveau dans la Dentelle.

Le XXe siècle si décrié, si injustement accusé parfois de n'avoir vécu que sur le passé, n'a-t-il rien trouvé, en ce domaine, qui ressemble à une manifestation d'art nouveau ? Il a le droit semble-t-il, de relever le gant, lorsqu'en 1900 il introduisait en France cette admirable technique du crochet, empruntée, il est vrai, à l'Irlande, mais tellement perfectionnée que, sans ces perfectionnements, jamais aucun dessinateur français n'aurait été capable de faire autre chose que de copier les quelques dessins toujours les mêmes, sur lesquels a vécu plus de cent ans toute l'industrie anglaise. Grâce à cet art réellement nouveau qui a rapporté des millions de salaires à nos dentellières, des formes nouvelles ont surgi et ont pu s'épanouir sur des jeux de fond exquis, qu'une division savante et raisonnée du travail a seule permis d'obtenir.

D'autres exemples d'art nouveau, obtenus encore grâce à des perfectionnements de technique — trop près de nous peut-être, pour que nous en jugions l'importance et le développement que leur réserve l'avenir — se retrouvent dans une spécialité de dentelle mise à la portée de toutes les bourses et obtenue dans la Haute-Saône par l'emploi judicieux et très pittoresque de lacets étroits réunis par des mailles, des barrettes ou des jours à l'aiguille.

De cette démonstration ressort clairement la corrélation étroite qui existe entre l'art du dessin et le progrès technique dans l'industrie de la Dentelle. Et deux conclusions s'imposent aussitôt à tous ceux qui rêvent de voir cet Art charmant continuer à progresser. La première, c'est qu'il est indispensable de reconstituer notre apprentissage dentellier afin d'avoir des ouvrières capables d'exécuter nos nouveaux dessins en leur appliquant des techniques nouvelles ; la seconde, c'est que nos dessinateurs devront sans cesse s'efforcer de se tenir au courant de tous les progrès possibles en matière de fabrication pour y adapter leurs dessins.

Or aucune école parmi celles qui nous ont envoyé leurs dessins ne semble s'être attachée à étudier d'un peu près une des nombreuses techniques de la Dentelle, et la plupart des élèves ne savent certainement pas distinguer une dentelle d'une broderie.

Ils paraissent ignorer complètement que ces deux industries possèdent des techniques absolument différentes. Et c'est ainsi qu'on voit souvent le mot « Dentelle » s'étaler sur certaines compositions qui ne seraient exécutables qu'en broderie ou réciproquement.

Une autre impression se dégage de l'examen des dessins des écoles. Un grand nombre d'entre eux semblent composés en vue de l'exécution de certains travaux, parfois assez enfantins, quoique séduisants, connus sous le nom d'ouvrages de dames. Or l'ouvrage de dames, malgré les prétentions qu'il a affichées à notre époque, n'a rien de commun avec l'industrie de la Dentelle et de la Broderie. Il n'aborde que des techniques qui n'exigent aucun apprentissage et n'aboutit en général qu'à faire concevoir des illusions moins propres à consacrer le talent que la patience des femmes. Ces méthodes ne peuvent aboutir à rien de sérieux. Elles faussent la logique des règles industrielles, conduisent nos élèves à se préparer les plus cruels mécomptes et les amènent à envisager des compositions et des dessins que l'industrie n'emploiera jamais.

Il faut éviter de tels dessins et de telles exécutions qui sont à l'antipode de l'Art appliqué. La Dentelle constitue une de nos richesses nationales par ce fait seul, qu'exigeant de longs apprentissages et de longues études, ces apprentissages et ces études raisonnées placent précisément nos ouvrières à l'abri de la concurrence étrangère qui reste incapable de faire mieux qu'elles, au point de vue technique. Si nous nous contentions de leur enseigner ce que savent faire les femmes du monde, elles seraient immédiatement concurrencées et battues, copiées par l'ouvrière étrangère, moins préparée, moins habile, et généralement moins payée. Ce n'est pas sans grande appréhension que, pour ces motifs, nous constatons que beaucoup trop souvent l'apprentisage de la dentelle est confié à des femmes, remplies de bonne volonté, mais complètement ignorantes des conditions utiles et fructueuses dans lesquelles il doit être fait.

J'ai hâte, d'ailleurs, d'affirmer que ni les professeurs, ni les élèves ne sont, dans l'état actuel des choses, responsables ou coupables de leur ignorance au point de vue technique.

Où et comment pourraient-ils, en effet, étudier ces techniques ? Ils ne possèdent actuellement aucun document permettant soit de les expliquer, soit de les comprendre, soit même de les apercevoir.

La plupart voyagent peu et ont rarement l'occasion de parcourir nos régions dentellières.

*Châle de Chantilly* (XIX^e SIÈCLE). (Exécuté par M. Lefébure.)

*Point de France à mailles picotées.* (Musée des dons [illegible].)

Ils n'ont et ne peuvent avoir sous les yeux que les quelques mauvaises dentelles, très communes, fort peu intéressantes, qui, toujours les mêmes, s'étalent aux vitrines de quelques magasins de province.

Dans ces conditions, rien ne peut les guider, leur permettre de donner des explications aux élèves et leur faire toucher du doigt les différents points montrant les principes fondamentaux des diverses techniques.

Il existerait pourtant un moyen pratique et pas très onéreux permettant d'obvier à cette lacune. Ne serait-il pas possible de constituer, pour les écoles que ce genre de dessins intéresse, de petites collections d'échantillons, types des principales techniques dentellières françaises ? Chaque échantillon ne pourrait-il pas être accompagné de son dessin industriel, de celui qui a réellement servi à l'exécution, ainsi que de la carte ou du parchemin qui a guidé l'ouvrière pour la production ? Ces collections seraient, nous pouvons l'affirmer, d'un prix fort abordable, ne pouvant effrayer ni l'Etat, ni les communes qui subventionnent telle ou telle école. Si encore elles paraissaient trop onéreuses pour une seule école, une collection circulante pourrait, au besoin, servir à toutes les écoles d'une région.

Il nous reste maintenant à examiner les principes généraux qui doivent présider à l'élaboration d'un programme ayant pour objet d'exécuter une bonne composition dentellière.

Le professeur doit avant tout s'efforcer de baser son programme sur la force moyenne et l'âge de ses élèves. Il ne faut pas inutilement viser trop haut. C'est un défaut que nous avons cru remarquer dans certaines compositions examinées. On doit commencer par des sujets faciles, puis augmenter progressivement les difficultés. Pour le début, des dentelles de petite ou moyenne hauteur, de technique peu compliquée, facile à comprendre, seront préférables à des sujets de plus vaste envergure. Lorsque quelques bons projets seront ainsi obtenus, il conviendra de demander à l'élève de chercher, par exemple, l'entre-deux assorti à la dentelle, en déterminant la hauteur de cet entre-deux.

Plus tard, après ces premiers exercices, l'objet sur forme qui exige des qualités de composition plus étudiées et une science plus complète, pourra être envisagé.

La première explication à donner, lorsque le professeur a choisi la dentelle ou l'objet qu'il se propose de faire dessiner, est l'usage auquel cette dentelle ou cet objet est destiné.

Précisons cet usage. N'ayons pas crainte de multiplier les explications ; soyons très précis et très clairs, même lorsque nous penserons que cet usage et les obligations qu'il impose à la décoration semblent sauter aux yeux.

Supposons, par exemple, que nous ayons choisi pour thème un col en dentelle (fig. 1).

Il sera utile d'indiquer que ce col doit être en dentelle et non en broderie. Il ne suffira pas d'écrire sur le dessin le mot *dentelle* pour prouver qu'il pourra être exécuté dans cette technique. Pour obtenir des élèves des dessins vraiment intéressants, on devra sans doute donner des explications sur la forme, déterminer des dimensions, dire à quoi doit servir ce col, c'est-à-dire s'il est destiné à une robe de jour ou à une robe de soirée.

Par suite, cet objet ne devra pas comporter les mêmes principes de décoration que ceux qu'on admettrait d'autre part pour un objet d'ameublement.

Le choix et l'échelle des motifs ne peuvent être les mêmes. C'est là une question de goût peut-être. Mais le goût peut-il être séparé de la compréhension logique et de l'adaptation à l'usage de l'objet ?

Les mêmes règles et les mêmes recommandations sont applicables aux objets en dentelles destinés à l'ameublement (fig. 2). Tous les élèves doivent savoir ou être prévenus que les tables de nos salles à manger, que nos lits, nos fenêtres, etc., etc., ont des dimensions moyennes qui doivent présider aux dimensions normales d'un rideau, d'un store, d'un brise-bise, d'un couvre-lit ou d'un chemin de table.

Ici encore, il y a toujours des proportions à indiquer ou à respecter.

Essayons, maintenant, de préciser certaines indications se rapportant plus intimement à la technique des dentelles.

Toute dentelle se compose de raccords qui se répètent et se succèdent les uns aux autres. Ce sont des dimensions à la suite desquelles le dessin se répète, d'après une même formule ou d'après une formule différente. Dans les dentelles au mètre, le dessin se renouvelle généralement identiquement après chaque raccord.

La première règle à donner est que les raccords doivent s'emmancher les uns après les autres d'une manière invisible ; on doit toujours s'efforcer de ne pas laisser deviner au spectateur que ce raccord existe. Les dimensions de ces raccords sont libres ou soumises à certaines règles fixes selon le genre de dentelles.

Toutes les dentelles à l'aiguille ou au crochet, celles aussi qui sont exécutées avec des lacets réunis à l'aiguille et, en général, toutes les dentelles qui peuvent même aux fuseaux s'exécuter par motifs séparés, par petits morceaux, à l'aide d'une division raisonnée du travail, peuvent comporter des raccords libres et variables. Pour toutes ces dentelles, c'est au dessinateur de choisir la longueur du raccord de manière qu'il soit de proportions agréables avec la hau-

*Point d'Alençon à mailles fines sur feuilles (XVIII^e SIÈCLE).*

*Point d'Alençon (XVIII^e SIÈCLE).*

teur de la dentelle ou avec l'idée de décoration qu'il poursuit.

Il n'en va pas de même pour la fabrication d'un certain nombre de dentelles aux fuseaux exécutées sur le métier à boule, qui ont un raccord fixe.

Sur la boule du métier s'enroule une carte

*Figure* 1.

piquée qui sert de modèle à la dentellière et la guide dans la manière de conduire ses fuseaux. Les épingles qui viennent se fixer dans cette carte servent à retenir les nœuds et les entre-croisements de fil jusqu'à ce que leur jonction soit assurée.

Or cette carte, qui reproduit le dessin en encadrant ses traits intérieurs de trous où seraient placées les épingles, ne peut avoir que la longueur du tour de la boule qui est d'environ 40 centimètres. En la bourrant plus ou moins, on peut obtenir exceptionnellement 38 à 42 centimètres. Lorsque la boule a fait un tour complet, la même carte sert à faire le tour suivant en continuant la dentelle. Si l'on devait changer la carte, il faudrait remonter tout le métier ; c'est possible, mais cela augmenterait considérablement les difficultés d'exécution et le prix.

En se basant donc sur une longueur de 40 centimètres, tous les raccords possibles et pratiques pour ces dentelles seront de 40 centimètres ou de sous-multiples de 40 centimètres, soit 10, 20, ou — en trichant un peu — 13 ou 21 centimètres.

Les professeurs pourront donc utilement habituer les élèves à se plier, dans quelques études, à des longueurs de raccords donnés.

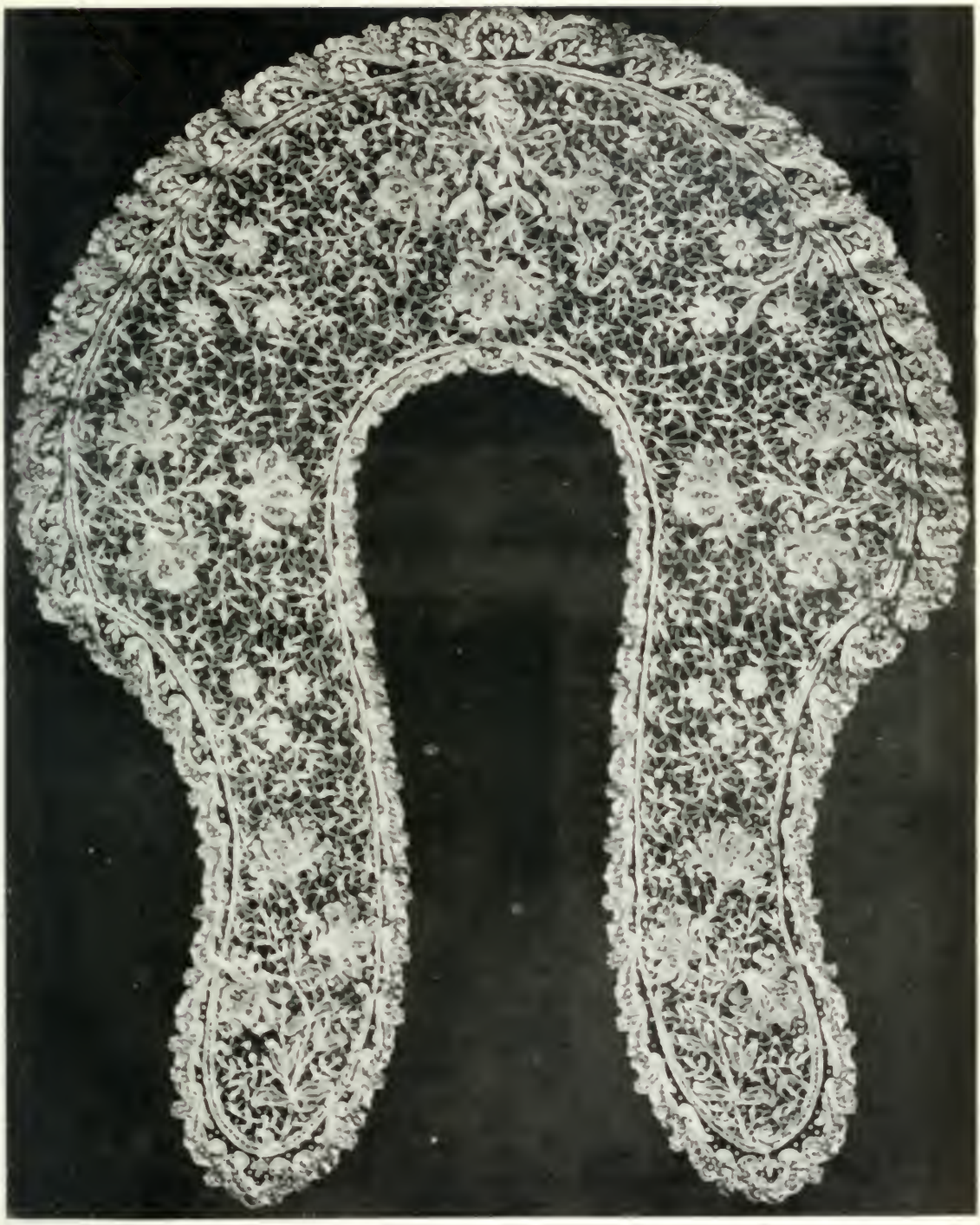
La bordure dans la dentelle a une importance toujours très grande, aussi bien dans les dessins pour métrage que pour les objets sur forme. Elle est l'indication qu'une dentelle n'est jamais un morceau de tissu découpé et terminé par un feston ou un ourlet. La dentelle est un tout complet. La bordure fait partie intégrale de toute la composition ou bien souligne et met en valeur tout le dessin. Elle doit donc être solidement établie, sans interruption, ne pas se rouler, ne pas pendre en languettes incompréhensibles et sans liaison; sa forme doit être gracieuse. On doit éviter les remplissages qui n'ont pour but que de faire tenir les motifs entre eux. Elle doit être intéressante.

Est-il encore quelque indication générale utile à donner, pouvant servir à tous ?

Toute composition de décor pour dentelle se compose toujours d'une décoration en plein, encadrée de traits extérieurs qui s'enlèvent sur un fond varié, composé soit de mailles, plus ou moins serrées, plus ou moins fines, soit de barrettes plus ou moins picotées.

La décoration en plein, c'est tout le dessin de la dentelle, car les mailles et les barrettes

*Figure* 2.



n'interviennent que pour maintenir cette décoration et la mettre en valeur.

Or, cette décoration en plein ne souffre pas de superposition de lignes se coupant les unes les autres, de confusions, de plans différents, de finesses exagérées qui ne donneraient, à l'exécution, rien autre chose que des effets de reprise dans le tulle, devenant impossibles à reproduire à l'aide de simples fils sans épaisseur et sans largeur conduits par une aiguille ou des fuseaux. Ici encore la gouache seule sauve les apparences de beaucoup de dessins. Pour éviter tous ces inconvénients, je ne saurais trop recommander aux professeurs d'obliger leurs élèves à relever toujours au trait sur papier régulier les lignes extérieures de leurs dessins au crayon et sans gouache, sans tenir compte dans ce relevé des mailles, des barrettes, des jours, des jeux de fond, mais seulement des traits extérieurs de la décoration.

Si les traits extérieurs des formes de fleurs ou des ornements de cette décoration en plein, sans aucune ombre, sans percé, sans jeu de fond se lèvent bien, permettent de tout comprendre, sont harmonieux et agréables, si le dessin, ainsi très simplifié et débarrassé de tout autre agrément, reste balade, compréhensible, harmonieux de lignes, on peut presque toujours être certain qu'on se trouvera en face d'une bonne composition et qu'à l'exécution tout se fera bien ainsi. Dans le cas contraire, s'il y a confusion, comme cela se produirait sûrement en faisant, par exemple, tourner un ruban à l'aide soit de jours ou d'ombres différents, on peut être assuré qu'en dentelle le ruban ne tournera pas et ne se comprendra plus.

Les premiers artistes qui ont dessiné pour la dentelle et qui avaient doté cette industrie de livres merveilleux de patrons et de modèles qui servaient à tous les fabricants ne dessinaient leurs ornements qu'en plein, sans jamais se préoccuper des jeux de fond.

L'influence des livres de patrons fut considérable sur l'Art dentellier des premières époques. Aussi l'École dentellière de Vienne (Autriche) s'est-elle empressée de reprendre la méthode si indispensable, si utile et si intéressante pour guider tous les petits fabricants de dentelles, isolés, perdus dans les campagnes et incapables de se mettre en rapport direct avec des dessinateurs de renom. Des dessins admirablement compris, préparés à l'École d'art de Vienne par trois ou quatre artistes éminents, sûrement choisis, étaient ainsi distribués et donnés gratuitement comme modèles aux fabricants et facteurs d'Autriche et de Bohême qui les utilisaient. Peu à peu, cette diffusion de bons dessins mettait l'Autriche dans un rang très supérieur à beaucoup de ses concurrents en dentelles.

Serions-nous en France capables de concevoir et de pratiquer une organisation de ce genre ? Je livre l'idée à vos méditations.

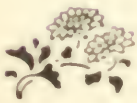
Enfin, au point de vue de la composition du dessin, une recommandation importante mérite d'être faite. Ne laissez pas les élèves confondre la composition d'un objet avec l'assemblage hétéroclite de divers éléments quelconques, cousus ou disposés avec plus ou moins de goût, et ayant la prétention de le représenter. C'est, vous le savez, la grande mode de notre époque, mais c'est, je pense, une bien mauvaise mode.

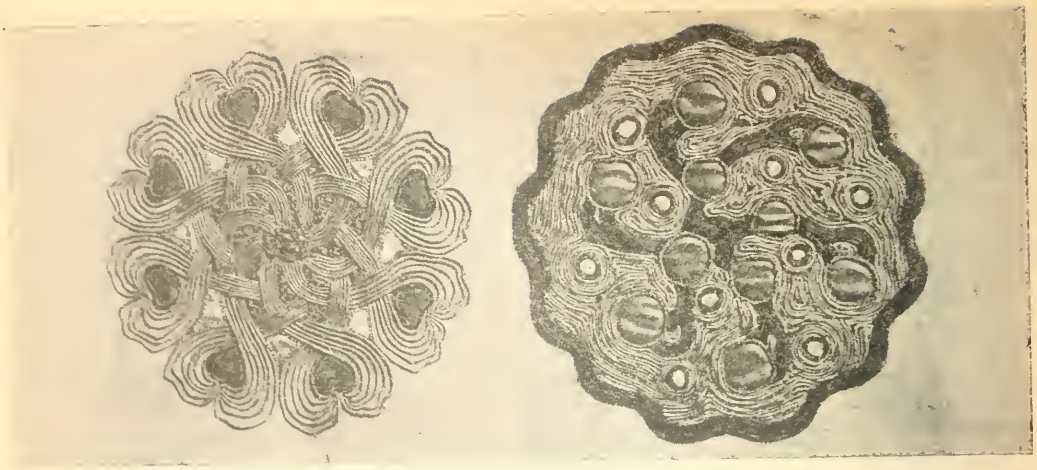
Ces confections (car ce ne sont pas des compositions) de carrés, de ronds, d'entre-deux, placés trop souvent au hasard, se trouvent souvent dans les dessins d'étoles.

Luttons contre la combinaison et laissons-en le privilège aux confectionneurs de mauvais goût. Elle n'est pas digne d'un compositeur dessinateur.

Le bon, le meilleur dessinateur en dentelle sera toujours celui qui aura poussé le plus loin possible ses études de dessin et, par étude de dessin, nous entendons tout le cycle utile à sa formation. Ne le détournons pas de l'étude de tous les styles français ou étrangers, laissons-le feuiller dans les documents librement comme on feuille les plus beaux morceaux de la littérature, non pour les copier, mais pour former sa pensée, son style propre, son talent. On ne lit pas les *Oraisons funèbres* de Bossuet, ou les tragédies de Racine pour les copier et les imiter ; mais, quand on les a lues et étudiées, on écrit souvent mieux, on développe sa propre culture et l'on regrette rarement d'avoir arrêté quelques instants son regard sur un bel exemple pour y puiser au moins l'ambition de bien faire, qui est le but essentiel de l'Art appliqué et la formule la plus française que nous puissions adopter.

AUGUSTE LEFÈBURE.





Mme Ory-Robin. *Broderies pour coussins.*

# LA BRODERIE

## RAPPORTS DU DESSIN ET DE LA TECHNIQUE DANS L'ART ET L'INDUSTRIE DE LA BRODERIE

*par M. Jules COUDYSER*

*Membre du Comité central technique des Arts appliqués.*

Dans l'examen des études que nous allons passer ensemble, si nous nous laissons entraîner quelquefois à un peu de rudesse, il faudra nous excuser. Nous voulons accomplir notre mission en donnant tout ce que nous pouvons, sans songer à autre chose et en nous oubliant nous-mêmes; notre seule utilité sociale, en matière artistique, étant de dire de notre mieux ce que nous sentons et de rechercher ce que l'art, dans son évolution constante, doit être pour notre vie.

Ces travaux, choisis parmi les envois émanant des différentes régions, nous ont fourni des exemples très caractéristiques dans la technique de la broderie. Nous avons noté que les auteurs étaient en possession des principes essentiels des lois de la composition. Leurs dessins nous ont paru parfois d'une précision remarquable, et certains coloristes se sont montrés en affinité étroite avec les plus délicats raffinements et les plus fines subtilités qu'il est possible de tirer du jeu des matières.

Mais il nous faut regretter que trop peu d'objets aient été vraiment réalisés en la matière. Car la technique contribue pour une large part au développement de l'intelligence. La technique, c'est un incomparable exercice d'observation et de réflexion, et en même temps la plus pratique contribution à l'étude. Elle fait voir les rapports subtils qui unissent la matière à la pensée.

Vérités évidentes ! vérités banales ! pensera-t-on. Alors, pourquoi s'en être éloigné ? Notre enseignement est lent et desséchant. Car on ne manie pas plus le dessin que la couleur sans une forte éducation technique, et les connaissances du métier aident l'artisan à saisir les rapports qui doivent être établis entre choses diverses, en lui prêtant par leurs concours une heureuse mutualité. Jamais l'artiste n'a eu tant besoin qu'aujourd'hui de regarder autour de lui, de promener partout son inlassable curiosité, de travailler sans jamais se confiner, de connaître tout ce qui se fait de son temps afin d'apporter lui-même à son œuvre un goût sûr, une main preste et féconde.

Or nous pensons qu'à ceux seulement qui ont été techniquement éduqués le charme des formules nouvelles ne saurait échapper — formules de nature à se greffer en quelque sorte sur les anciennes — et que ceux-là seuls seront capables d'imprimer à leur œuvre une physionomie particulière, en retrempant le style dans les sources vives de la nature, en reflétant notre

*Composition d'élève*

## *ANALYSE CRITIQUE DE PROJETS DE BRODERIE PRÉSENTÉS A LA 2e SESSION NORMALE*

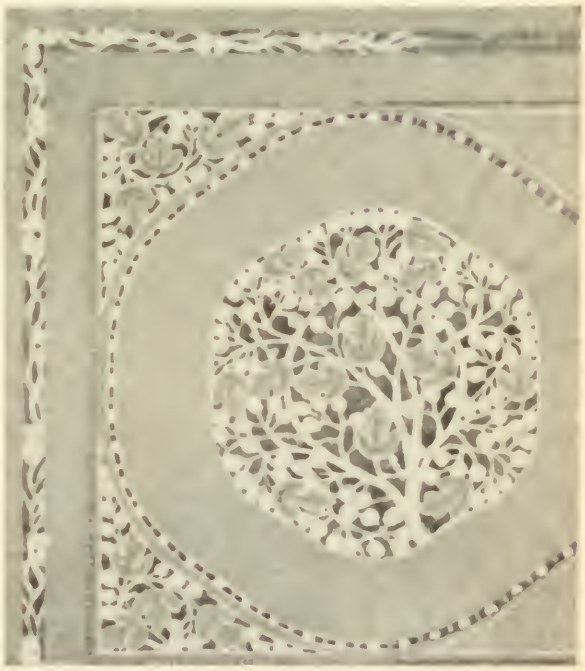
COUSSIN EN LINGERIE

*Exécution.* — Très intéressant par son exécution, en point de feston en parties brodées et ajourées, l'aspect général de ce travail est satisfaisant. Il le serait davantage encore s'il n'y avait quelques erreurs à relever dans la composition du dessin qui provoquerait des difficultés d'application et manquerait surtout de solidité. Ainsi dans le motif central il y a de trop grands jours, des parties faibles qui ne résisteraient pas

genre clair et simple, qui s'épanouit si exquisement dans la solidité.

Restons donc les guides que nous étions dans la voie de rénovation. Ce grand rôle nous est dévolu. Préparons-nous audacieusement, résolument à le jouer. Donnons à l'école une organisation s'approchant de l'organisation industrielle. Si l'industrie a épuisé les dernières formules dans la complication des styles passés, à nous de continuer nos efforts pour lui préparer ceux de demain qui auront pour tâche de travailler à la résurrection de l'art français.

Principal fragment de la conférence faite par M. Jules Coulvier, au Conservatoire des Arts et Métiers, dans la séance du 2 avril de la 2e session normale.

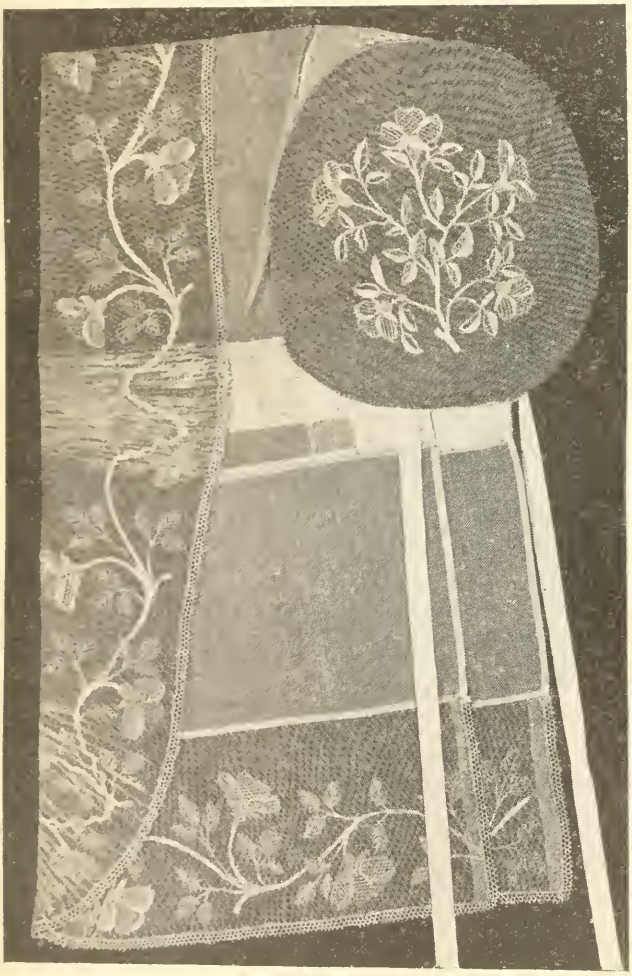


*Composition rectifiée.*

à l'usage. Enfin, au point de vue général de la composition, les motifs de coins sont isolés les uns des autres ; ils gagneraient à être reliés et leur ornementation, tout en s'inspirant d'éléments semblables à ceux du centre, ne doivent pas être un morceau de celui-ci apposé dans un coin. La petite bordure est bien comprise.

*Rectification.* — En conservant les mêmes dispositions avec les mêmes éléments, nous avons fait quelques rectifications dans le centre, évitant les trop grands vides, et nous avons ramené le décor des coins au moyen de jours, accusant ainsi le parti de la forme centrale. Enfin nous avons assoupli le décor des coins, afin que ceux-ci n'aient pas l'air d'être un morceau des éléments du centre. Nous obtenons de la sorte un ensemble qui se compose et se tient.

*Composition rectifiée.*



*Composition d'élève.*

COIFFE EN BRODERIE PLUMETIS, EN TULLE ET LINON.

La tentative de rénovation des coiffes peut être intéressante à condition de faire tout autre chose que d'imiter ce que l'on trouve dans le commerce. Ce n'est donc pas seulement l'exécution, même consciencieuse, qui la fera distinguer des autres. Il faudra adapter un décor qui accuse la forme de la coiffe et la caractérise :

1° Prenons le fond. Son décor doit s'épanouir et s'encadrer dans une forme ronde qui emboîte bien la tête ;

2° La partie relevée nécessite un décor spécial, légèrement festonné, lequel feston peut donner naissance au décor, afin d'éviter la sécheresse des lignes droites ;

3° Il nous semble que les pans peuvent être décorés séparément, mais que l'ornementation devrait se rattacher à celle de la partie relevée.

Enfin nous pensons que partout on devra interpréter les mêmes éléments et obtenir des effets différents par des variations de technique.

*Composition d'élève.*

CENTRE DE TABLE

*Interprétation Diaphane* (ou cœur de Jeannette). — Il existe un parti de composition qui demanderait à être affirmé. On sent un peu de raideur dans les grands feuillages dont la silhouette reste malgré tout assez molle. Le tout n'est qu'insuffisamment interprété, c'est trop mature et c'est parfois trop maigre. Il y a des effets de feuilles et de fleurs qui seraient infailliblement noyés dans la toile à l'exécution.

*Rectification.* — Avec les mêmes éléments, nous nous sommes tenus dans la même disposition de décor en l'affirmant et la reliant au centre et au feston. Tout se tient ainsi, on n'a plus cette impression d'isolement entre les divers éléments du décor ; le feston épouse directement la forme du décor ; enfin le dessin est assoupli, affirmé comme lignes et dégagé des parties pleines en toile par un serti où le fond léger réapparaît.

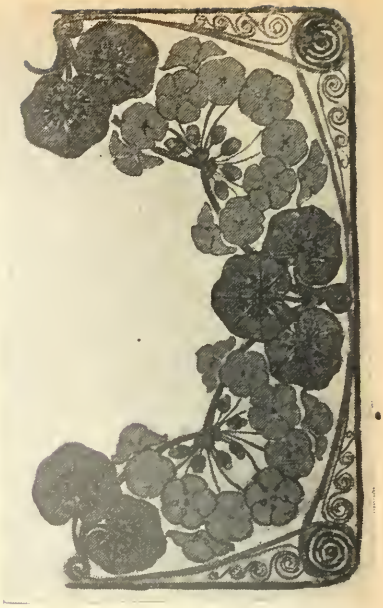
COUSSIN APPLICATION BRODERIE

*Exécution.* — Composition un peu mièvre. Pour de l'application, le dessin des fleurs n'est pas assez caractérisé et devient informe à l'exécution. Il y a des défauts de composition ; tel ce départ de tige prenant naissance dans une feuille, laquelle est isolée du reste du dessin ; enfin, la gaîté du bord du coussin n'est motivée par aucune raison. La tonalité générale manque d'originalité. C'est trop naturel comme couleur. La coloration d'une plante doit être interprétée comme la ligne d'un dessin : c'est là tout l'art du décorateur.

*Rectification.* — Mêmes éléments même disposition, avec une masse de feuillage plus importante, laquelle donne naissance, par un arrangement de tiges, au bouquet principal de fleurs ; celles-ci, dont le dessin est régulier, ne risquent pas d'être déformées à l'exécu-

*Composition rectifiée.*

*Composition d'élève.*



*Composition rectifiée.*

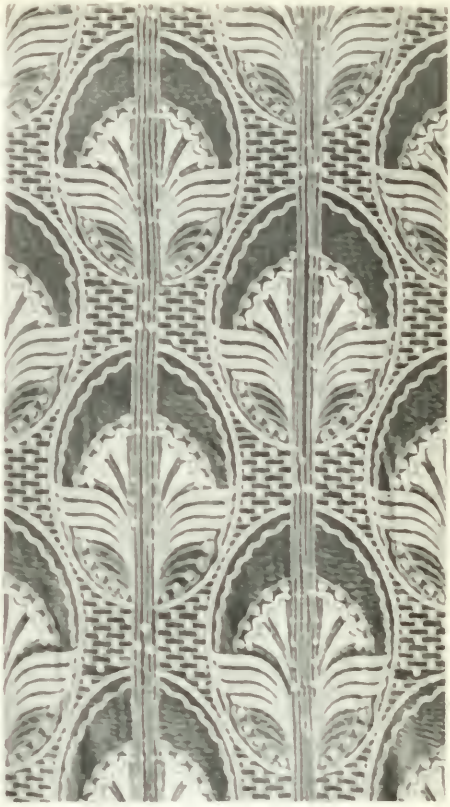
tion ; la ganse est amenée par un dessin encadrant la composition. Quant à la coloration, tout en restant dans les rapports de ton que nous offre la nature, nous avons adopté un aspect plus chatoyant.

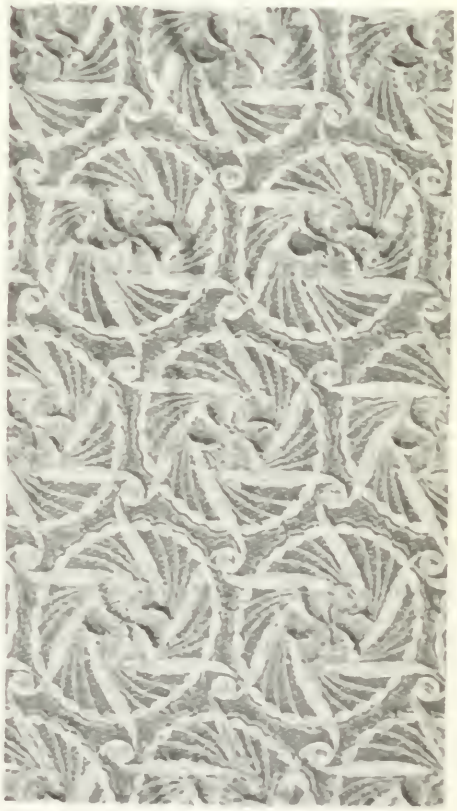
TAPIS CHRYSANTHÈMES.

*Très bonne composition.* (L'exécution, indiquée par l'élève, mentionne : broderie laine.)

Dans cette composition fusionnent deux éléments qui se prêtent un mutuel concours et aboutissent à un heureux arrangement. — Nous n'hésiterions pas à associer le fond même du tissu au décor, par l'adjonction d'applications en étoffe pour les tons plats, sertis de ganses souples. Un point de laine servirait à fixer ce serti et l'on réserverait pour les chrysanthèmes l'exécution laine, où l'auteur entend introduire des plans de couleur localisés dans les angles de sa composition. Il nous semble que cette évocation donnerait au décor de ce tapis, par de tels contrastes, toute sa force d'expression. La voie est ouverte aux auteurs de ces projets, ils peuvent s'y engager résolument. Ce qui importe, c'est l'unité d'impression qui doit sortir du sein de la variété et s'en dégager clairement. En boderie, ayons le souci d'associer le fond de l'étoffe au décor dans lequel le principe fondamental de la composition peut se fondre, disparaître, reparaître de nouveau pour échapper à la sécheresse ; ce lien puissant compris par une main vaillante donnera au décor sa véritable expression.

*Composition d'élève.*





# VOCABULAIRE

## DES TERMES PRINCIPAUX EMPLOYÉS DANS LES TECHNIQUES DE LA DENTELLE ET DE LA BRODERIE

**Aiguille** (Point à l'). — Dentelle faite à l'aiguille sur un fond de mailles et exécutée à la main.

**Alençon** (Point d'). — Dentelle à l'aiguille exécutée sur parchemin à fond de réseau ou brides. Centralisée, originaire du département de l'Orne, constituant une figure géométrique formée par un fil dont les points d'attache aux fils volant entrecroisent les angles, ornant ainsi des réseaux régulières à six pans. Cette régularité du réseau fut une innovation historique. Le point d'Alençon se distingue de tout les autres, non seulement par son réseau, mais par son volant et la formation de son volant (brides).

**Anglaise** (Broderie à l'). — Broderie blanche, au feston, mélangée où sont de quelque autre espèce de broderie.

**Angleterre** (Point d'). — Dentelle fabriquée dans les Flandres, consistant à appliquer sur un fond de réseau fait aux fuseaux des fleurs travaillées à part, soit à l'aiguille, soit aux fuseaux.

**application** (Dentelle d'). — Ainsi appelée parce que les motifs d'ornement qui la composent, exécutés séparément, d'abord à l'aiguille ou aux fuseaux, sont ensuite appliqués et cousus sur le fond de toile à la mécanique.

**application** (Broderie d'). — Manière de broder sur double fond de toile écrue avec le dessin, après avoir été découpé dans l'un des tissus, se trouve appliqué sur l'autre. Parfois les dessins se composent de découpures de drap, de velours, etc., cousues sur l'étoffe.

**Argentan** (Point d'). — La dentelle spéciale du point d'Argentan (point d'un dessinat bouvant avec le point d'Alençon), est l'emploi des gros réseaux et brides réseaux sur le même fond. Il se distingue avec le point d'Alençon par le *point des brides*. Dans la *bride est tortillée*, c'est-à-dire que le fil du tissu de la toile, au lieu d'être à point de boutonnière, s'est fait renouvelé d'un fil tortillé.

**Arras** (Dentelle d'). — Dentelle aux fuseaux, sorte de la malines, en plus ordinaire.

**Auvergne** (Dentelle d'). — Dentelle aux fuseaux exécutée avec de gros fils, genre des guipures du Puy.

**barrette** (Point de). — Point de broderie et l'un des divers points du crochet, qu'on fait avec un fil pris sur le crochet piqué dans un point de chaînette. La *demi-barrette* se fait en piquant dans le point de chaînette sans avoir le fil sur le crochet.

**Bayeux** (Dentelle de). — Dentelle aux fuseaux exécutée en point de fil, dans le genre des chantilly, des blondes et des points de Paris. Elles sont très renommées.

**Binches** (Dentelle de). — Originaire de la ville flamande dont elle porte le nom, cette dentelle au guipure, fort répandue surtout aux XVII^e et XVIII^e siècles, est une des plus appréciées des Flandres. Elle est fabriquée de rosaces, avec observe de guipure.

**bisette.** — Genre de petite dentelle en fil de lin, destinée au modèle. Sous, [illegible] de modèle écrire et Italienne et Auvergne et en Normandie.

**blonde.** — Dentelle de soie exécutée aux fuseaux. La blonde tire son nom de la soie écrue avec laquelle elle fut faite primitivement. Pour la fabrication, on emploie deux sortes : une grosse et peu tissée pour les fleurs, une fine pour le fond. Cette dentelle s'emploie surtout en mélange de soie ou mantilles.

**Brabant** (Dentelle de). — Genre de valenciennes d'une grande finesse, inventée au XIX^e siècle, surtout en s'appliquant au [illegible] Ouvrage des pauvres de Flandre.

**bride** (Brodeuse). — Fil horizontal qu'on passe pour relier un dessin à l'autre.

**bride** (Point de). — Le nom de bride est donné à des mailles d'Argentan ou d'Argentan, de diverses guipures fort usitées en tortillées.

**broderie.** — La broderie est une application faite à l'aiguille sur une étoffe déjà tissée, de fil, de coton, de laine, de soie, d'or et d'argent, et même de pierreries diverses, à savoir le fond sur le dessin.

« Ce qui distingue essentiellement la broderie de la dentelle, c'est que la première se superpose à un fond préexistant, tandis que la seconde se fabrique avec son fond et les demande pour lui préalable. — Ch. Blanc. »

On distingue d'une manière générale deux sortes de broderies : la broderie au point, qui s'exécute en tirant de tous avec l'aiguille et la broderie en couture, qui s'exécute en appliquant le fil ou le tissu sur le fond à dessiner.

**broderie** (en [illegible]). — Elle s'exécute sur étoffe blanche, avec le coton, du fil, du cordonnet, etc., du même [illegible]. Elle comprend les broderies de [illegible] qui consiste à fendre et à découper la bordure de l'étoffe en suivant les contours du dessin.

**broderie** (en [illegible]). — Elle s'exécute sur les tissus quelconques, avec des fils d'or, d'argent, etc. Elle

renferme les dix genres suivants : la broderie appliquée, la broderie d'application, la broderie en couchure, appelée aussi broderie au lancé, la broderie au passé épargné et la broderie en guipure.

Ces divers genres de broderie reçoivent le nom des matières employées ; la broderie en laine, en soie, en coton ; broderie de perles, d'or, d'argent, etc., application de velours, de drap, etc. On les appelle aussi broderie au crochet, au tambour, au métier, à l'aiguille, suivant les outils qui servent à les exécuter. Broderies en relief et broderies plates, broderies par méplats ou à teintes plates, broderies nuancées.

**broderie** (SUR CANEVAS). — On emploie la laine ou la soie. C'est une broderie de couleur qui sert à faire, soit de menus objets de toilette, soit des pièces de grandes dimensions destinées à la garniture de meubles. On appelle aussi ce genre de broderies « broderie en tapisserie », à cause de la ressemblance qu'elle offre avec l'étoffe de ce nom. On l'appelle « tapisserie dessinée », quand le dessin est tracé sur le canevas ; s'il n'est tracé que sur une partie de l'étoffe, et que la broderie est obligée de l'imiter sur le reste, c'est la « tapisserie à points comptés ». Aujourd'hui la majeure partie de ces types de broderies se font, non plus à la main, mais avec des machines dites *métiers à broder* et qui ont peu à peu reçu des perfectionnements considérables.

**brocher.** — Tisser en entremêlant sur le fond des fils de soie ou d'or pour figurer les dessins destinés à orner une étoffe.

**Bruges** (DENTELLE DE). — Dentelle aux fuseaux exécutée dans les Flandres avec un fond de barrettes picotées, souvent mélangées de médaillons en point à l'aiguille.

**Bruxelles** (POINT DE). — Point à l'aiguille, d'une grande finesse, exécuté en Belgique, dans le genre du point d'Alençon, mais sans que les mailles soient festonnées.

**Burano** (DENTELLE DE). — Dentelle vénitienne très renommée qui porte le nom de la ville italienne où elle est fabriquée, du même genre que le point d'Alençon, mais de beaucoup plus ordinaire.

**Caen** (DENTELLE DE). — Même genre que la dentelle de Bayeux.

**Calvados** (DENTELLE DU). — Même genre que la dentelle de Bayeux.

**campane ou canpanne.** — Dentelle blanche assez commune, ainsi nommée parce qu'elle garnissait les robes paysannes.

**cartisane.** — Parchemin posé sous les dessins de la guipure pour en accuser les reliefs et remplacé maintenant par un fil de coton nommé cannetille.

**chaînette** (BRODERIE AU POINT DE). — Sorte de broderie dont les points, formant son ensemble, rentrent les uns dans les autres et ont l'aspect d'un lacet continu.

**chaînette** (POINTS DE). — Points de feston enchaînés les uns dans les autres.

**Chantilly** (DENTELLE DE). — Dentelle aux fuseaux exécutée en fil blanc ou en soie noire d'une grande finesse. Inventée à Chantilly, sa fabrication a été transportée dans le Calvados.

(Voir FOND-CHANT.)

**Cluny** (GUIPURE DE). — On désigne sous ce terme la jolie guipure aux fuseaux, en fil crème ou blanc, qui se fait généralement en Auvergne. Le nom de Cluny, où aucune dentelle n'a jamais été faite, vient de l'usage fait de cette dentelle par les moines de l'abbaye de Cluny.

**Colbert** (GUIPURE ET POINT). — De fabrication moderne, cette dentelle se compose de « points à grands reliefs, avec rinceaux épanouis de fleurs gracieuses ». Le fond de cette guipure est, à peu de chose près, le même que celui de la guipure de Venise, dont elle s'est inspirée au XVII^e siècle.

**coussin.** — Métier à dentelle qu'on appelle aussi carreau et qui est formé d'une boîte carrée, rembourrée extérieurement.

**Craponne** (DENTELLE DE). — Guipure aux fuseaux exécutée dans la Haute-Loire, du même genre que la dentelle du Puy.

**crochet** (TRAVAUX AU). — On fait au crochet divers ouvrages faciles à exécuter : dentelles, articles de bonneterie, tricots.

Les divers points de crochet sont : 1° *le point de chaînette*, formé d'une bouclette d'où l'on fait sortir le fil à l'aide du crochet pour obtenir une autre bouclette ou maille simple ; 2° *le point de chaînette double* ; 3° *le point de barrette, la demi-barrette.* (C'est à l'aide des points de chaînette et de barrette, qu'on peut varier à l'infini, que s'exécutent la plupart des travaux au crochet : dentelles, bonnets, cols, bavettes, couvre-pieds, housses, bourses, etc.) ; 4° *le point* ou *crochet tunisien* (employé spécialement pour les ouvrages de tricot : couvertures, jupons, manches). Il est encore un point dit « crochet à la fourche », qui donne une dentelle solide et légère.

**dent.** — Une dent de *broderie* est la découpure en forme de dent qui court le long du bord d'une broderie et l'orne. (La *broderie à dent de loup* est constituée par des dents aiguës. La *dent de feston de rose* est une variété de dent de broderie qui est pleine et formée par de petites dents. La *dent de passement* ou *engrélure* est formée par des pointes sur le bord du passement.)

**dentelle.** — Tissu à jours formé par des fils très fins qui, par leurs enlacements, constituent un fond de réseau à mailles polygonales, décoré de dessins plus opaques de formes variées. Dans ce tissu, le fond et le dessin sont entièrement formés par le travail de la dentellière. Il y a des dentelles de fil, de soie, d'or, etc.

« On entend par dentelle un ouvrage fait à l'aiguille, aux fuseaux ou au crochet sur un fond régulier appelé *réseau* ou *treille*. — CH. BLANC. »

Les dentelles se divisent en trois catégories : les dentelles à *l'aiguille*, les dentelles aux *fuseaux*, les dentelles au *crochet*.

**dentelle** [illegible]

**dentelle** [illegible]

**dentelles** [illegible]

**dentelle** [illegible]

**dentelle** [illegible]

**Dieppe** [illegible]

**duchesse** [illegible]

**effilé** [illegible]

**engrêlure.** [illegible]

**entre-deux** [illegible]

**esprit** [illegible]

**feston.** [illegible]

**feston** [illegible]

**filet.** [illegible]

doigt ». On brode ensuite le filet pour obtenir ce qu'on appelle la dentelle filet.

**Flandre** (Guipure de). — La guipure de Flandre, aux fuseaux et à l'aiguille, atteignit son plus haut degre de perfection au XVII^e siècle. Aujourd'hui elle se fabrique encore : on la recherche pour la décoration des rideaux, des lits, des toilettes ou du linge de maison.

**fleur.** — On appelle fleur un motif de dentelle exécuté séparément et destiné à être ensuite rattaché aux autres motifs pour constituer une dentelle entière.

**fond.** — Le fond est l'étoffe même sur laquelle s'exécute la broderie. Dans la dentelle, c'est le réseau qui décompose en carrés le dessin d'un ouvrage. Il existe des « fonds de neige », des « fonds clairs », etc.

« Le fond, qu'on nomme aussi *réseau*, est un treillage régulier de fils qui forment, en se croisant, tantôt un filet carré ou à losanges, comme celui de la valenciennes, tantôt des mailles à six pans, comme celle du point d'Alençon. — Ch. Blanc. »

**fond de bride.** — « Quelquefois, les côtés de l'hexagone de la dentelle sont recouverts par la torsion du fil, ou bien chaque pan de la maille est recouvert de plusieurs points de boutonnière, quand l'ouvrage se fait à l'aiguille, et l'on donne ainsi de la solidité au réseau qui s'appelle alors *fond de bride*. — Ch. Blanc. »

**fond-chant.** — « Ainsi nommé sans doute par abréviation pour Chantilly, qui est le lieu où l'on commença d'en faire. — Ch. Blanc. »

**France** (Point de). — Le point de France est la première dentelle à mailles exécutée en France à l'aiguille. Les premières mailles furent picotées comme les barrettes des guipures qui ont précédé le point de France

**frivolité.** — Petite dentelle en tulle de coton ou petite fleur faite avec un moule ou une petite navette, sans aiguille ni crochet, et qui, jointe à d'autres, forme certains petits ouvrages de broderie : un col en frivolité.

**gaze** (Point de). — Travail ayant pour but de remplir l'intérieur des fleurs dans la dentelle. Ce point est particulièrement utilisé dans la dentelle belge à l'aiguille.

**gerbe** (Point a). — Point qui s'exécute sur quatre faces, en passant l'aiguille à fil double pour les remplir de trou en trou par en haut, et toujours dans le même en bas, ce qui forme la gerbe.

**guipure** (Broderie en). — Mélange de broderie en couchure et de broderie d'application.

**guipure** (Dentelle de). — On est convenu d'appeler guipure tout ouvrage du même genre (que la dentelle) dont le dessin se détache sur un fond irrégulier à barrettes. Ainsi, c'est dans le fond que réside la principale différence entre la guipure et la dentelle. Celle-ci est conçue pour se détacher sur un réseau dont elle est inséparable ; celle-là, au contraire, est imaginée pour se détacher sur un fond clair composé de barrettes.

Principales variétés de guipures : guipure de Venise, guipure points de rose, guipure point Colbert, guipure de Cluny, guipure du Puy, guipure de Flandre, guipure d'Irlande, guipure imitation.

**Irlande** (Guipure d'). — On appelle guipure d'Irlande toutes les guipures au crochet. La plus célèbre est celle de Limérick, qu'on appelle encore point irlandais ou point de Curragh. Mais cette fabrication, introduite en France au XX^e siècle, y a pris un caractère très français et un immense développement.

**italienne** (Dentelle). — Les dentelles italiennes sont, à l'aiguille, les points de Venise et de Burano; aux fuseaux, les points de Gênes et Milan.

**jardinière.** — Petite dentelle étroite qui servait à border les manches, les coiffes et autres pièces de lingerie (expression des XVII^e et XVIII^e siècles).

**jaseron** ou **jasperon.** — En terme de broderie, gros bouillon pour faire des nervures.

**jeté** (Point). — Point obtenu en prenant les fuseaux de quatre en quatre et en tordant les fils de deux en deux.

**jours.** — Places vides ou percées dans une broderie, ou dans une dentelle remplie de points de fantaisie destinés à enrichir la broderie ou la dentelle.

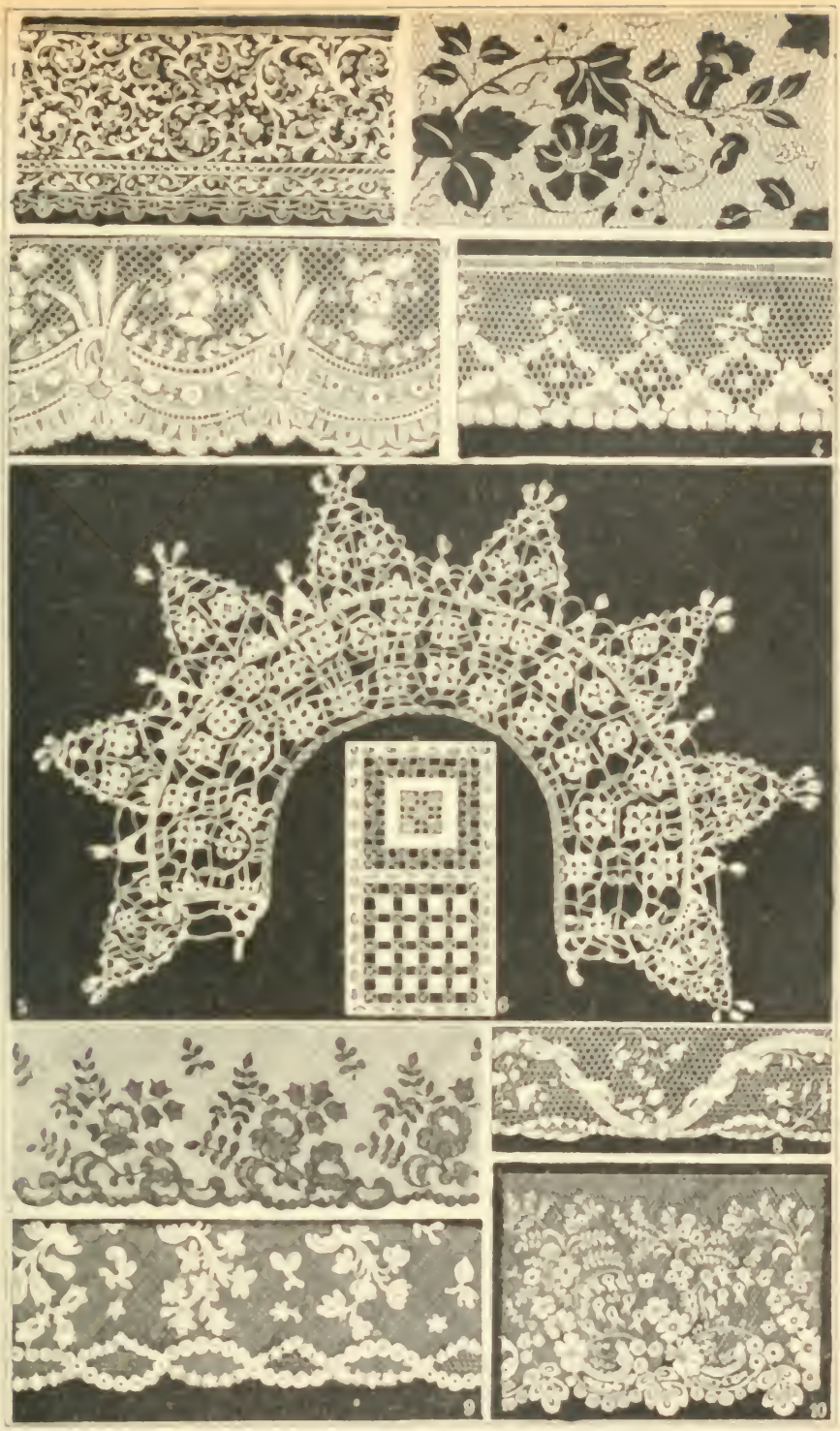
**lentille** (Point de). — Point qui se fait sur quatre fils embrassés en long, à quatre fils l'un de l'autre et à quatre fils entre les deux rayures de façon qu'au premier tour il a quatre fils embrassés et quatre qui ne le sont pas.

**Lille** (Dentelle de). — Ce genre de dentelles était remarqué jadis par la finesse et la transparence des fonds. Même genre que la malines.

**maille** — Anneau ou nœud formé par le fil dans les réseaux et les dentelles ; chacune des petites boucles carrées ou en losange formées par des fils croisés ou noués en un point, et dont l'ensemble constitue un réseau lâche. Les mailles diffèrent selon les genres et les pays.

**Malines** (Dentelle de). — La malines — qui au dire de Charles Blanc, « n'a d'accent que sur le trait du dessin » parce que ce trait est accentué par un cordonnet gros et plat — est la plus souple des dentelles belges. Les plats sont plus vaporeux que ceux de la valenciennes. Anciennement, pour la malines (comme pour la valenciennes), on employait le fond de neige ; de nos jours, son fond est une mince treille ronde, très légère et très fine.

**métier à broder.** — Il existe deux sortes de métiers à broder : le métier proprement dit et le tambour. Le premier se compose de deux ensuples horizontales, garnies d'une bande de toile à laquelle on coud les bouts de l'étoffe à broder (elles peuvent s'éloigner ou se rapprocher à volonté). Deux traverses les réunissent à leurs extrémités.



DENTELLE. — 1. Point [illegible], travail à l'aiguille (XVII^e s.). — 2. Bande façon espagnole, travail aux fuseaux (Bayeux). — 3. Valenciennes à [illegible] carrées, travail aux fuseaux; — 4. Alençon à petites brides, époque Louis XVI, travail à l'aiguille; — 5. Col point de Venise, travail à l'aiguille (musée des Arts décoratifs (XVI^e s.)); — 6. Rabattu, point coupé, travail à l'aiguille (musée des Arts décoratifs); — 7. Chantilly [illegible], travail aux fuseaux (XVIII^e s.); — 8. Point d'Argentan, travail aux fuseaux (Louis XVI); — 9. Application dite « d'Angleterre » sur vrai réseau, travail aux fuseaux (XVIII^e s.); — 10. Vieuxt application de Bruxelles, faite à l'aiguille ou aux fuseaux sur toile mécanique.

**métier à dentelles.** — « Le métier à dentelles que, suivant les pays, on appelle *carreau* ou *coussin*, est une boîte carrée, garnie et rembourrée extérieurement. A la surface supérieure, qui présente une inclinaison très sensible, est ménagée une ouverture où tourne sur son axe un cylindre rembourré aussi, et bien ferme. Sur ce cylindre placé horizontalement de façon à déborder un peu l'ouverture qui l'a reçu, est fixé un parchemin qu'on a préalablement piqué « de trous » d'épingles suivant le tracé du dessin qui doit être suivi. Pour l'exécution du travail, on se sert d'une quantité de fuseaux garnis de fils que l'on enlace comme le commande le dessin. Des épingles plantées dans les trous de la piqûre au fur et à mesure que l'ouvrage avance servent de jalons à l'ouvrière et maintiennent le point. — Ch. Blanc. »

**mignonnette.** — Petite dentelle ou blonde de fil étroite et transparente exécutée aux fuseaux.

**mignonnette** (Point de). — Carreau parfait sur mousseline, formé en comptant trois fils de travers, et en en prenant ensuite huit sur l'aiguille.

**Milan** (Dentelle de). — Guipure ou dentelle aux fuseaux de dessins genre de Venise, exécutée en Italie dans une technique assez semblable à celle des dentelles aux fuseaux des Flandres.

**Mirecourt** (Dentelle de). — Genre de Cluny, fabriquée dans les Vosges et remarquable par sa délicatesse; se rapprochant de la fabrication flamande.

**mousseline** (Point de). — Point qui se fait en travers, en prenant cinq fils de longueur, à côté desquels, en passant l'aiguille pour en prendre cinq autres de travers, on en laisse deux dans le même sens.

**mousseline rayée** (Point de). — Point composé d'une rangée de points d'Angleterre unis et d'une rangée de points de mousseline.

**Paris** (Point de). — Dentelle blanche à fond-chant en lin, exécutée aux fuseaux en Belgique et en France dans le Calvados, doit son nom à l'école de dentelle parisienne où ce point fut inventé.

**passé** (Broderie au). — Qui s'exécute comme celle au plumetis.

**passée** (Broderie). — Qui paraît des deux côtés.

**passement.** — Première dénomination des dentelles aux fuseaux.

**picot.** — Extrême bord de la dentelle; petite boucle qui termine ce bord. « Il y a dans toute dentelle qui n'est pas circulaire un haut et un bas. Le bas se termine par un *picot*, boucle de fil pas plus large qu'une piqûre d'épingle. — Ch. Blanc. »

**plumetis** (Broderie au). — Ce genre d'ouvrage s'exécute à l'aiguille, en relief, en points de feston, à l'aide d'un modèle placé sous l'étoffe, de manière à ne pas être déplacé. Il se fait sur des tissus souples et serrés, au moyen d'un point horizontal embrassant autant d'étoffe en dessus qu'en dessous. La broderie au plumetis s'appelait autrefois broderie de Grèce.

**point.** — Le nom générique de point est donné à tous les genres de dentelles aux fuseaux comme à l'aiguille : point d'Alençon (aiguille), point de Flandre (fuseaux), etc. Le point signifie encore la manière de travailler, de conduire l'aiguille : point turc, point allongé, coupé, noué, point de chaînette, de plume, de poste, d'arme, à la minute, gros point, petit point, point riche, etc.

Enfin, « le *point* a été, dès le principe, synonyme de dentelle, et il varie suivant les localités. On dit point de Bruxelles, point d'Alençon, point d'Honiton, point de Gênes, point de Venise, point de Hongrie, etc. — Ch. Blanc. »

**points** (Variétés de). — A l'aiguille : d'Alençon, d'Angleterre, d'Argentan, d'arme, arrière, de barrette, de demi-barrette, de carreau, de chaînette, de chausson, de la Chine, Colbert, compté, de côté, coulé, coupé, au crochet, de croix, de chevalier, devant, d'esprit, de fantaisie, de feston, de France, de gaze, de Gênes, à gerbe, de Grèce, de Hollande, de Hongrie, jeté, de lentille, de Marly, de mousseline, de mousseline rayée, noué, ordinaire, de Paris, plaqué, de plumes, punto a gropo, de quadrille, à la reine, de reprise, riche, de toile, de travers, tunisien, turc, vénitien, de zigzag, riche à croix de rose, de sable, de Saxe, de tapisserie, de tartelette petite, de tartelette rempli, de petit tas.

**Puy** (Guipure du). — Le nom de guipure du Puy s'applique spécialement à la guipure d'Auvergne, aux fuseaux. Les guipures exécutées en fil ou en soie sont généralement faites d'après des dessins géométriques.

**quadrille** (Point de). — Point qui se fait en prenant quatre fils en long et autant en travers sur l'aiguille, ce qui, se répétant en descendant, forme un carré oblong.

**Renaissance** (Dentelle). — La plus ancienne des dentelles au lacet, remontant au XVII^e siècle. — Les lacets sont réunis entre eux par des mailles ou des barrettes exécutées à l'aiguille.

**reprise** (Broderie en). — La broderie en reprise s'exécute en faisant les contours et les nervures du dessin avec des points dits « de reprise », et en remplissant les points avec ces mêmes points.

**réseau.** — Fond d'une dentelle, constitué par des mailles, que l'on appelle également *fond carré*, dans la valenciennes, ou *fond rond* dans la dentelle de Malines, le point d'Alençon, etc.

**riche** (Point). — Ouvrage qui se fait en poussant l'aiguille sous quatre fils en long et quatre fils en travers de droite à gauche et de gauche à droite.

**riche à croix** (Point). — Point qui se fait en prenant huit fils à droite et huit à gauche, laissant toujours un de ces fils devant l'aiguille et un derrière, répétant en montant et en descendant le long de la première rayure et vis-à-vis des points et des deux fils laissés l'un derrière, et l'autre devant l'aiguille.

**Richelieu** (Broderie). — Travaillée sur toile découpée, les vides étant retenus par des brides.

**rose** (Point de). — Le point de rose est une guipure vénitienne d'une extrême finesse. Elle fut faite surtout pour l'ameublement des femmes, tandis que la guipure de Venise était portée par les seigneurs et les prélats. La guipure vénitienne de rose, qui est au moins du XVII^e siècle, se compose de « petites barrettes à point à dentelles » et de fleurettes et arabesques de broderie piquées et superposées de l'effet le plus bizarre.

**sable** (Point de). — Broderie qui se fait dans certaines portions de fleurs et qui se bordure de petits points noirs rapprochés.

**Saint-Gall** (Broderies de). — Spécialité de broderies assez prononcé de ce pays et exécutée à la mécanique.

**Saxe** (Point de). — Point qui commence par un point de tapisserie en travers, puis en lacets, deux revers en arrière, dessinant le centre du point d'entre.

Le *point de grand Saxe* est un point d'œillet sur quatre fils en long et en travers.

**tambour.** — Sorte de métier rond sur lequel on étend l'étoffe pour broder.

D'origine chinoise, il consiste en un point cylindre creux, en bois, surmonté de flanelle, et sur lequel on tend l'étoffe, soit en lacets d'une concession à l'aide de plusieurs aiguilles qui s'enchaînent les uns dans les autres.

**toilé.** — Point de dentelle, dont le tissu a quelque ressemblance avec une toile claire.

**travers** (Point de). — Point qui se fait sur quatre fils de long et quatre de travers, en suivant l'aiguille de quatre fils en quatre fils.

**tulle.** — Le tulle est un tissu léger, léger, qui, formé de mailles, très régulières, rondes ou polygonales, de diverses grandeurs. Les tulles se font en coton ou en soie sur des métiers à dentelles mécaniques.

**Tunisien** (Point au crochet). — Employé généralement pour les ouvrages de trous (couvertures, tapis, manches). Il diffère des autres points de crochet en ce que à l'aide un ouvrage dans toute la longueur les mailles sur le crochet et qu'on ne s'en débarrasse qu'en retour. Pour exécuter le crochet tunisien, on fait d'abord le point de chaînette, puis on repique dans mouvements : aller, puis le crochet dans une maille de la chaînette, ramener et tirer le fil de laine, laisser cette maille sur le crochet et recommencer jusqu'à la fin de la bande ; retour, les mailles tirées sur le crochet, tirer le crochet sur la laine et laisser échapper une maille pour commencer le rang, ramener la laine et laisser échapper deux mailles, ramener deux jusqu'à la fin du rang. Le point du tunisien comporte plusieurs points de fantaisie, entre autres le *point d'entrelacs*, le *point d'étoile*, etc.

**Valenciennes.** — La dentelle de Valenciennes se distingue par son plat tout, qui est la trois sortes des ornements de la valenciennes. Depuis la Révolution, la valenciennes est en fait plus à Valenciennes, mais seulement en Belgique, et n'est plus une dentelle française.

**velin.** — Papier vélin sur lequel on trace les patrons et, par extension, genre de dentelle qui se fait avec le patron.

**Venise** (Guipure de). — Cette guipure, la plus belle de toutes, est caractérisée par « toute une série de points et les villes sont remplies de 800 lignes et ainsi le tout ensemble le brouillon de points, dessinant ». Plus tard, au XVII^e siècle, la guipure de Venise perdit un peu de sa beauté, son tête lourde en forme plus que recherchant crème.

**Vierge** (Dentelle à la). — La dentelle à la Vierge est une dentelle noire. Malines ou Chantilly blanc à son artisan dessus. Du concrète sont des pointes et des vides presque imperceptibles, de la plus belle.

# BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE


ALBERT (F.), *Procédés de dentelle et broderies*, [illegible] (1904). — ALBERT (Pâtre), *Rapport sur les dentelles et les blondes de l'Exposition universelle de Londres*. Paris, in-8° (1874).

BLADE (René), *la Grande France* : *nos dentelles*, in-12. — BERTRAND (Gilbert), *le Pays d'or de Saint-Pierre-les-Calais*. Histoire des dentelles, des ouvriers et de leur différentiation (1901). — BLADE (E.), *Étude sur les broderies, dentelles à l'Exposition universelle d'Anvers*. Paris, in-8° (1885). — BOUCHERONNE (A.), *Tulles et dentelles mécaniques de Calais* (1907). — BOUCHON (Georges), *les Arts à Lyon* : *Étude des dentelles* (1894). — BURY PALLISER (Mrs), *History of lace*. London, in-8° (1865) ; *A descriptive catalogue of the lace in the South Kensington Museum with historical illustrations*. London, [illegible] (1870) ; *Histoire de la dentelle*, traduit par Mme de Chavannes. Tours, Bouin, in-8°.

CLABETTES (Lemaire), les Dentelles à l'Exposition. *Revue de l'art chrétien* (1900, p. 405). — CLABETTE (Antoine), *la Belgique industrielle*. Compte rendu historique et documenté sur la fabrication, le trafic et le luxe des dentelles depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours (1898) ; *De l'usage dentelle* (1898) ; *les Dentelles* (1900) ; *De Dentelle à l'aiguille* (1904) ; *De Dentelle à la main*. Dentelles aux fuseaux ; dentelles à l'aiguille ; dentelles à points mélangés (1906). — CLOTHIER (Vart), *Étude sur la dentelle de Malines et la technique* (1904). — COTTON (Jacques), *Manuel pratique pour apprendre soi-même à faire la dentelle au fuseau* (1908). — CHARLES (Mme Marguerite) et S. PAULI, *les Broderies et les dentelles*. Paris, Juvin, in-8° (1908) ; *les Broderies et les dentelles*. Cours et quarante leçons, 1re série (1907), *les Broderies et les dentelles*, 2e série ; *Dentelles françaises et étrangères* (1907). — GOLE (Alan S.), *Dentelles anciennes*, in-4° (1908) ; *A supplement of descriptive catalogue of specimens of lace acquired for the South Kensington Museum between 1896 and June 1899*. London, in-8° (1902).

DAVENPORT (Sophie), *la Dentelle russe*. Histoire technique, esthétique (Englantine) (1904). — DEBRAUTE (L.)

l'Exposition de dentelles anciennes et modernes au musée des Arts décoratifs. *Art et décoration* (août 1906). — DESPIERRE (Mme G.), *Histoire du point d'Alençon depuis son origine jusqu'à nos jours*. Paris, Renouard, in-8° (1886). — DIEROLF (G.), la Dentelle française. *Le Gaulois du dimanche* (23-24 avril 1904). — DOURNERT (A.), *la Dentelle*. Origines, histoire, fabrication, lieux de production en France et à l'étranger (1888). — DRYDEN (Alice), les Dentelles de Honiton. *Revue des revues*, p. 422 (1897). — DU BERRY (Mme Marguerite), *la Dentelle*. Historique de la dentelle à travers les âges et les pays (1906). — DUHAYON, Exposition universelle de 1878 à Paris. *Rapport sur les dentelles*. Paris, in-8° (1880). — DUPLESSIS (G.). Deux articles dans la *Revue des Arts décoratifs* (février-mars 1887). — DUVAL (Louis), *Documents pouvant servir à l'histoire de la fabrication du point d'Alençon* (1883).

ENGERAND (Fernand), la Dentelle à la main, son origine. *Figaro* (1er-5 août 1902).

FAYE (René), *le Point de tulle* (1882). — FLEURY (A.), les Dentelles anglaises. *Revue des revues*, p. 250 (1896).

GIRON (Aimé), *une Lieue de dentelle*. Illustrations de Laurent-Desrousseaux (1894). — GREEF (G. de), *l'Ouvrière dentellière en Belgique* (1888).

HALLAYS (André), *A travers la France*, p. 152. — HÉNON (H.), *l'Industrie des tulles et dentelles mécaniques dans le département du Pas-de-Calais* (1900). — HERVÉ-MATHÉ (A.-J.), de l'Apprentissage et du développement des industries d'art dans le département de la Sarthe. *Dentelles, broderies et passementeries*. Le Mans (1915).

IVOY (Paul d'), *l'Artiste*, nouvelle série, 1er vol., p. 66 (1857).

JANSSENS (Charles), *le Guide d'or des marchands de dentelles* (1910).

KUMSCH (Emil), *Konigliches Kunstgewerbe*. Museum zu Dresden, Spitzen und Weiss - Stickereien des XVI-XVIII Jahrhunderts. Dresden, in-fol. (1889).

LAPRADE (Mme L. DE), *la Dentelle*, journal mensuel (1903) ; *le Point de France et les centres dentelliers aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris, Laveur, in-8° (1905). — LEFÉBURE (E.), *Broderies et dentelles*. Paris, Quantin, in-8° (1887) ; Exposition universelle de 1889 à Paris, classe 34. *Dentelles, tulles, rapport*. Paris, gr. in-8° (1891) ; Musée rétrospectif de la classe 84. *Dentelles à l'Exposition universelle de 1900, à Paris, rapport*. Gr. in-8°. — LEFÉBURE (Auguste), *Dentelles et guipures anciennes et modernes*. Imitations et copies, variété des genres et des points. Paris, Rouveyre, in-8° (1904). — LEMAIRE (Henri), *l'Industrie dentellière*. Rouveyre, in-f° (1904).

MARANDE (M.), Dentelles de France. *Le Gaulois* (29 mai 1905). — MÉRY, les Dentelles. *Les Muses de la mode* (1851). — MINNE-DAUSAERT (Jenny), *les Dentelles et les broderies à l'Exposition universelle et internationale de Liége en 1905* (1907). — MUNTZ (Eugène), *Tapisseries, broderies et dentelles*. Recueil de modèles anciens et modernes, précédé d'une introduction (1890).

OVERLOOP (Van E.), *Catalogue des ouvrages se rapportant à l'industrie de la dentelle* (1906).

QUIGNON (Hector-G.), *la Dentelle de Chantilly et la question dentellière* (conférences 1906).

RODENBACH (Georges), le Musée de dentelles à Bruges. *Le Carillonneur*, p. 127.

SÉGUIN (J.), *la Dentelle*. Histoire, description, fabrication. Rothschild, in-f° (1875). — SEVRETTE (Gaston), Dentellières de Bretagne. *Le Monde illustré* (1907).

VECELLIO (César), *Livre de dentelles* (1882). — VERHAEGEN (P.), *la Dentelle et la broderie sur tulle* (1905). — VRILY (Lucien), Dentellières ! *Le Petit Parisien* (6 décembre 1903).

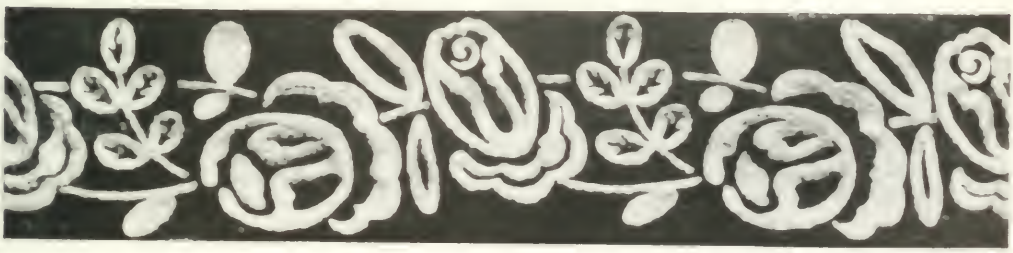
WARÉE, Exposition internationale de Chicago en 1893, comité 26. *Les Dentelles vraies, rapport*. Paris, gr. in-8° (1894). — WERDER (Otto-L.), *Dentelles nouvelles*. Types dans le style nouveau pour dentelles, broderies et rideaux (1902).

ZEYS (Louise), la Dentelle en France (historique). *Revue hebdomadaire* (avril 1909). — ZUR-STRASSEN, *Spitzen des 16 bis 19 Jahrhunderts aus den Sammlungen des Kunstgewerbe*. Museums zu Leipzig. Leipzig, 2 parties in-f° (1894).

## DIVERS ET ANONYMES

*Sauvons la dentelle* ! Rapports et mémoires sur les désignations commerciales employées par l'industrie des dentelles à la mécanique pour créer une confusion avec les dentelles à la main. Mémoires de MM. Auguste Lefébure et Antoine Carlier ; rapports de MM. Taillefer, Lallier et Alfred Lescure. Avranches (février 1911).

*Leçons pratiques pour exécuter la dentelle aux fuseaux* (1892). — *Dentelles, guipures, broderies ajourées*. Exposition du Musée Galliéra (1904) ; reproduction de 114 motifs (1904). — *Les Dentelles anciennes du Musée des Arts décoratifs* (pavillon de Marsan) (1906). — Dentelles aux fuseaux. *Traité de « la Boule de Neige »* (1906). — Guipure d'Irlande. *Traité de « la Boule de Neige »* (1906). — *Matériaux pour servir à l'histoire de la dentelle en Belgique* (1908). — *La Guipure d'Irlande* (1908). — *Les Dentelles aux fuseaux*, 1re série (1909).



[illegible]

Géo Val. (2e Prix.)

# NOTRE CONCOURS[1] — UNE DENTELLE DU PUY

*CRITIQUE DES PROJETS PRIMÉS* par M. A. Lefèvre

La dentelle du Puy est une dentelle exécutée aux fuseaux avec des fils assez gros; elle est généralement destinée à garnir la lingerie ordinaire et surtout les objets d'ameublement, rideaux, stores, napperons de table, tétières et coussins.

Or le concours organisé par les *Arts Français*, nous offre bien peu de projets répondant à ce but et exécutables dans la technique du Puy. Malgré le goût et l'adresse d'exécution de certains dessins, la plupart des projets sont trop délicats, trop compliqués dans leurs motifs et leurs effets pour pouvoir être utilisés et réalisés avec des fuseaux garnis de gros fils de lin. Ces projets répondraient sans doute mieux aux broderies à l'aiguille ou au crochet permettant plus de détails. La plupart des candidats ont perdu de vue que la dentelle du Puy doit rester d'un prix abordable et qu'elle restera réservée à une clientèle exceptionnelle.

M. Pelissier, qui a obtenu seulement le 3me prix, a été écarté de la première place pour ces raisons. Son dessin, dont les qualités d'invention sont chez moins sans doute, comporte beaucoup trop de détails dans le feuillage et des superpositions qui, dans cette dentelle, aboutiraient certainement à une confusion. La gouache montre les apparences, mais le fuseur n'arriverait jamais les détacherait obtenues à l'aide du pinceau qui modèle et ombre les formes pour les faire comprendre.

Le 2me prix a été accordé au projet de M. Géo Val. Ce projet est celui qui, au point de vue technique, paraît le mieux étudié; M. Val est certainement très au courant de cette technique. Nous le félicitons de son dessin bien composé dans ce sens. Tout y est simple, les mailles et les barrettes sont d'une

(1) Voir le numéro de 15.

incroyable opposition et bien distinctes entre elles par les plans variés, les motifs se trouvent rationnellement isolés par deux mailles, l'un serré, l'autre plus clair, parfaitement réalisables. Seule la dentelure de la dentelle manque un peu d'élégance. Le bord entre les gros motifs est trop raide et un peu long. Il aurait gagné à être franchement coupé par la feuille, ce qui aurait été certainement possible sans dérober l'ensemble du dessin.

Le projet de M. Baric qui a obtenu le premier prix a séduit le jury par son originalité, par l'habileté de l'agencement du dessin qui, avec certaines modifications pourrait être exécuté aux fuseaux dans la technique du Puy. Si tant est permis d'en indiquer quelques défectuosités, il nous paraît assez compliqué pour l'exécution, et nous croyons que la distribution des mailles et des barrettes qui sur ce dessin se lisent bien, ne donneraient plus en dentelle, les masses qui paraissent claires dans le dessin. Il y aurait certainement de trop grands trous et les cercles au rouge avec leur bord intérieur trop mince, se détacheraient mal des barrettes dans certaines parties ou se confondraient avec elles.

Tous les concurrents ont fait certainement d'intéressants efforts et nous voulons les en féliciter. Qu'ils n'oublient jamais cependant que, quelle que soit la technique plus ou moins savante employée, les meilleurs dessins de dentelles sont toujours les plus simples, ceux qui se lisent le plus facilement et que les effets de fond peuvent intervenir pour mettre mieux en valeur la dentelle, mais ne la remplacent pas. Si l'on supprimait ces jeux de fond, en ne conservant que les lignes de construction, qu'adviendrait-il de beaucoup de dessins qui ont concouru ? Dans un dessin pour dentelle, la question doit toujours ainsi se poser.

Géo Val. (2e Prix.)

PALLEAU. (3me *prix.*)

BARIC. (1er *prix.*)

MAURICE DENIS — *La Musique* — (Photo Bernard.)

# CLAUDE DEBUSSY

## 1862 - 1918

Le nom du grand compositeur qui vient de mourir restera impérissablement lié à l'histoire de l'évolution de la musique. Son œuvre fût-elle tombée dans l'oubli — hypothèse dont l'avenir se chargera de montrer la vanité — que son souvenir vivrait encore.

Il n'est point de poète inspiré par des sons accouplés qui ait accompli, durant sa vie, mission plus utile, ni doté son art d'inflexions et de combinaisons plus fertiles. Il n'en est point, depuis le romantisme — en donnant à ce terme son acception la plus large, c'est-à-dire en l'appliquant à Beethoven aussi bien qu'à Wagner — il n'en est point qui ait modifié plus profondément l'esprit scolastique de la musique, ni élargi plus généreusement son horizon. Révolutionnaire, certes, il le fut, mais à la manière d'un créateur, uniquement sollicité par son œuvre, sans que jamais un manifeste bruyant, un ouvrage didactique ait fixé sa doctrine.

Aussi bien les révolutions en France puisent toujours dans le passé leurs lointaines origines. Aucune d'elles ne fut jamais directement déterminée par l'égoïsme ou l'orgueil d'un seul homme. Toutes se rattachent par un lien invisible à quelque tradition ancienne, lentement élaborée par la communauté du génie. C'est pourquoi, sans doute, si neuve qu'elle soit, si imprévue qu'elle ait pu paraître dans l'instant de son éclosion, il a suffi de quelques années de maturité pour conférer à la production de Claude Debussy le caractère définitif des chefs-d'œuvre. Si la signification du mot « classique » n'avait été restreinte

par sa confusion avec une brève période de l'histoire, c'est le terme qui s'accorderait le mieux à cette sorte de perfection dans le rapport de l'idée à sa forme, dont le *Prélude à l'après-midi d'un faune* et *Pelléas* portent la marque.

S'il se fût contenté, par son œuvre, par ses subtils essais critiques, par sa poétique, de renouveler la lucide, la fraîche, la libre atmosphère où vivaient, où produisaient sans effort les artistes de la Renaissance ou du XVIIIe siècle français, il se fût déjà créé de singuliers titres à la reconnaissance nationale. Mais il a fait davantage encore : il a ouvert à la musique des voies inexplorées, il a modulé des chants, évoqué des rythmes, dessiné des paysages, suscité de l'ombre des sentiments qui n'avaient point jusqu'alors été exprimés ; peut-être même ce tendre révolté, en brisant doucement tant de chaînes, a-t-il délivré une captive. Et c'est pourquoi le deuil qui atteint aujourd'hui l'art et les artistes français affecte du même coup la source où s'alimente la pensée de l'univers.

Claude-Achille Debussy (ses premières œuvres sont signées de ce double prénom) est né à Saint-Germain en Laye, 38, rue au Pain, le 22 août 1862. Il était le quatrième d'une famille de cinq enfants. Rien dans son atavisme familial ne le prédisposait à devenir un musicien. Mais, peut-être, les paysages d'Ile-de-France qui, les premiers, peuplèrent son horizon, exercèrent-ils, par leur douceur, leur grâce et leur mesure une influence sur la formation de son génie.

Un vieux maître italien nommé Cerutti, rencontré en 1871 à Cannes, où sa famille s'était rendue, enseigna les rudiments à Debussy. Sa première vision de la mer se fixa sans doute impérissablement dans son souvenir d'enfant. Le paysage des grèves, les vastes horizons où se perd le rythme des vagues, exercèrent toujours sur l'imagination de l'artiste leur pouvoir d'enchantement. C'est à eux qu'il demanda, par la suite, à Jersey, au Moulleau, à Pourville, à Saint-Jean de-Luz l'apaisement ou l'exaltation de son esprit. Et c'est à leur évocation qu'il devait consacrer plus tard l'une de ses œuvres les plus belles et les plus significatives.

Mais Cerutti ne sut point découvrir cette sensibilité encore dans sa fleur, non plus que la nature exceptionnelle de son jeune élève. Il appartenait à la mère de Charles de Sivry (Mme Mautet, elle-même disciple de Chopin) de deviner l'une et l'autre et de préparer les voies de cette illustre destinée.

En 1873, Debussy entrait dans la classe de Lavignac, au Conservatoire, et obtenait en 1874, 1875 et 1876 trois médailles de solfège. Le plus prodigieux assembleur de sons des temps modernes réussit moins brillamment dans la classe d'harmonie d'Emile Durand, où il se présenta par trois fois au concours sans obtenir de récompense. Par contre, élève de Marmontel pour le piano, il se vit décerner un premier accessit en 1875 et en 1877, avec la sonate en *sol mineur* de Schumann, un second prix. Il avait alors pour camarades de classe MM. Gabriel Pierné, Paul Braud, O'Kelly, Piffaretti, Camille Bellaigue, etc...

En 1879, Mme Metch, la femme d'un grand industriel russe, pria Marmontel de désigner, parmi ses élèves, un musicien qui consentirait à passer l'été en Russie avec les attributions d'un « pianiste familier ». Debussy accepta cette offre et prit ainsi contact, pour la première fois, avec un pays dont l'art devait exercer une notable influence sur ses idées. M. Louis Laloy, le subtil commentateur de l'auteur de *Pelléas*, nous enseigne que, durant ce séjour, « il fit connaissance, fort peu avec Rimsky-Korsakov, Balakirev et Borodine, qui n'étaient guère prophètes en leur pays à cette date, point du tout avec Moussorgski, dont la vie se terminait sans gloire, beaucoup avec les tziganes, qui, dans les cabarets de Moscou et des environs, lui donnèrent le premier exemple d'une musique sans règlement. Mais il ne songea pas même à noter une de leurs mélodies. »

Revenu en France, il y reprit le cours de ses études et, après avoir suivi le cours de Bazille, obtint, en 1880, le premier prix d'accompagnement. Debussy, qui n'avait fait que de brèves apparitions au cours d'orgue professé par César Franck, entra alors dans la classe de composition d'Ernest Guiraud, où il eut pour condisciples Mlle Bonis, MM. Piffaretti, Jeannin, Honnoré, Souquet-Bassiège et Courras. Au dire de ses familiers, son talent ne s'était point encore révélé d'une manière qui

fut exceptionnelle et rien en lui ne permettait de deviner le musicien de génie.

En 1882, il obtenait un second accessit de contrepoint et de fugue ; en 1883, le premier second grand prix de Rome et, en 1884, le premier grand prix de Rome avec la cantate *l'Enfant prodigue* (poème de Guinand), qui fut exécutée par Mme Rose Caron, MM. Van Dyck et Taskin et dont *l'Air de Lia*, le *Cortège* et *les Danses* ont été, depuis lors, maintes fois inscrits au programme des concerts symphoniques.

Le directeur de l'École de Rome était, à cette époque, le peintre Hébert, grand amateur de musique lui-même, qui profite du talent de pianiste de son nouveau pensionnaire, pour jouer avec lui toute la série des sonates pour piano et violon de Mozart.

Durant son séjour à la Villa Médicis, où il eut pour condisciples MM. Paul Vidal et Xavier Leroux, Debussy écrivit un fragment de drame lyrique d'après *Atlantide* de Henri Heine, qui fut son premier envoi à l'Académie des Beaux-Arts ; le second se composa d'une suite d'orchestre intitulée *Printemps* (1887) ; le troisième, de la *Damoiselle Élue*, d'après le poème de Dante-Gabriel Rossetti, qui venait d'être traduit par M. Gabriel Sarrazin dans les *Poètes modernes de l'Angleterre*, et qui, commencée à Rome, fut achevée à Paris ; le quatrième devait consister en une *Fantaisie* pour piano et orchestre qui, inscrite au programme de la Société Nationale du 20 avril 1890, fut retirée, après la répétition générale, par l'auteur, qui n'était point satisfait de la seconde partie de l'ouvrage.

M. Xavier Leroux a conservé des années qu'il passa à Rome avec Debussy un souvenir des plus fidèles, qui lui permet de retracer comme suit les parts diverses essentielles de son caractère, de ses goûts et de ses tendances artistiques à cette époque :

« Pour ceux qui ne le connaissaient que superficiellement, il pouvait paraître seulement un fantasque, un fantaisiste. Il était au contraire un volontaire, sachant parfaitement ce qu'il voulait. Il était capable des plus fidèles, des plus affectueux attachements. Très sensible, très émotif, gai et plein d'entrain. Incapable de dissimulation, tout se reflétait sur son masque, ses joies, ses moindres chagrins. Incapable également de garder ces derniers pour lui, il éprouvait le besoin impérieux de s'en épancher dans un cœur ami. Prodigue à l'excès, sachant difficilement résister à un désir, à une tentation. Humeur assez changeante. Câlin comme les félins avec de brusques emportements comme eux.

« Tout ce qui était raffiné, délicat, compliqué, étrange, l'attirait. Et cela en tout. Aussi bien

*Maison natale à Saint-Germain-en-Laye*

cette recherche s'avérait dans son costume, dans les bibelots dont il s'entourait, dans les parfums mêmes dont il aimait respirer les odeurs, dans les reliures rares de ses livres préférés. Ceux-ci, comme ses œuvres musicales favorites, étaient choisis parmi ceux et celles qui pouvaient flatter son amour du raffinement délicat et compliqué. Comme nourriture pas de milieu : ou des œufs sur le plat et du thé (sa boisson de prédilection qu'il fabriquait fort bien lui-même), ou des mets alambiqués, recherchés et des vins fameux. Il avait en horreur la grandiloquence dans tous les arts. Il était surtout touché par les sensations intimes. Les productions humaines à grandes dimensions l'étonnaient, mais sans l'émerveiller ni l'enthousiasmer.

*C. Debussy en* 1913. Ph. Nadar.

« Ses dons de musicien étaient dès l'enfance d'une qualité rare et d'une personnalité prodigieuse. Chez lui toutes les impressions devenaient musique ; il ne savait les traduire avec éloquence que musicalement. Sa façon d'être, d'écrire, il ne l'a jamais cherchée; il l'a eue en lui dès les premières années. Il avait aussi des dons d'assimilation curieux. Ceux-ci lui permettaient de pénétrer les œuvres littéraires françaises, étrangères, les plus complexes, avec une aisance parfaite.

« Il n'avait pas de système musical. Il écrivait sincèrement ce qu'il entendait en lui et comme il l'entendait. Il n'avait pas à fuir ou à éviter la banalité, puisqu'elle ne fut jamais en lui. Il avait pour les systèmes une profonde aversion, d'où son horreur pour le leit-motiv au théâtre. »

On verra plus loin, d'après les rapports établis par l'Institut, quel fut le sentiment général des membres de l'Académie à la lecture des œuvres que leur adressait le jeune compositeur. Le *Printemps* n'ayant point eu leur agrément, *la Damoiselle élue* devait figurer seule au programme de l'audition des envois de Rome. Debussy se refusa à admettre l'exclusion du premier de ces ouvrages, et *la Damoiselle élue*, dont la révélation devait avoir un si grand retentissement, ne fut exécutée qu'en 1893 à la Société Nationale de musique.

C'est peu de temps après que Debussy eut connaissance, dans sa version initiale, du *Boris Godounow* de Moussorgsky et qu'il fit son pèlerinage wagnérien à Bayreuth (1889), où il entendit, avec une vive émotion, *Parsifal*, *Tristan* et les *Maîtres chanteurs*. On sait l'admiration que l'auteur de *Pelléas* ne cessa de professer pour Moussorgsky et l'influence que le musicien russe exerça sur la poétique du musicien français. On sait également, tant par l'orientation de son esthétique que par ses écrits, la manière dont il avait été amené à juger Wagner et son esthétique. Seul, *Parsifal* trouvait encore une place de prédilection dans son cœur. M. Laloy a montré fort justement les raisons de ce choix : Wagner « glorieux, las et déçu », « aspire au repos », cherche à fuir le fracas et l'artifice et « trouve pour *Parsifal* un style apaisé, dont la simplicité même est apprêtée encore et s'admire ». Cette poursuite de « l'innocence et de la simplicité du sentiment » fut la constante préoccupation de toute sa vie. On en trouve la preuve dès les *Ariettes oubliées* de Verlaine, qu'il publia en 1888 et jusqu'à sa dernière série de sonates qu'il publia un an avant sa mort.

Depuis l'exécution de *la Damoiselle élue*, la vie de Debussy se confond avec l'histoire de son œuvre. Les dates d'apparition de ses ouvrages les plus significatifs jalonnent dès lors son existence. Chacun d'eux, tout en provoquant la discussion, rallie à la cause du maître de nouveaux admirateurs. Debussy entrait dans sa trentième année. Il avait fait la connaissance de Stéphane Mallarmé et rencontré, chez le poète, au cours des soirées mémorables du mardi, Pierre Louys, Henri de Régnier, Francis Viélé-Griffin, Gustave Kahn, Verlaine et Whistler. Bientôt séduit par l'œuvre, par la doctrine poétique, par les tendances esthétiques de l'auteur d'*Hérodias*, il écrivit en 1892 le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, la plus répandue de toutes ses

œuvres et qui, bientôt, entre au répertoire de toutes les sociétés symphoniques, lui l'instrument le plus sûr de sa renommée.

A cette même époque, M. Maurice Maeterlinck venait de publier *Pelléas et Mélisande*. Des représentations par souscription avaient été organisées au théâtre des Bouffes-Parisiens. Dans la liste des souscripteurs, on trouve, parmi les premiers (spectacle du 25 mai 1893), le nom de Claude Debussy qui était inscrit pour une stalle d'orchestre.

Dès qu'il eut achevé le commentaire de M. Maeterlinck, auquel il s'était rendu à Gand, il entreprit — en commençant par le deuxième acte — la composition du drame qui devait occuper dix années de sa vie. Il interrompit cependant sa tâche pour écrire quelques-unes de ses œuvres les plus importantes : le *Quatuor à cordes*, en 1893, les *Proses lyriques* (dont il conçut lui-même le poème), les *Trois Chansons de Bilitis* (Pierre Louÿs) et les *Trois Nocturnes* (1898).

Enfin, le 30 avril 1902, *Pelléas et Mélisande* était représenté à l'Opéra-Comique, alors dirigé par M. Albert Carré. M. André Messager conduisait l'orchestre ; Mlle Mary Garden, MM. Jean Périer, Dufranne et Vieille assumaient une interprétation exceptionnelle.

Après un instant de surprise qu'expliquait le caractère si nouveau de l'ouvrage, le public comprit, de son système harmonique et le principe de sa déclamation, le succès vint puis l'enthousiasme, des rappels nombreux accueillirent la fin de chaque acte. Après avoir connu l'admiration d'une élite restreinte, Debussy se trouvait brusquement à la célébrité. Lui qui mourait oublié avec une si triste mort.

L'hostilité était des petites chapelles, le jugement mesquin des coteries, les allures doctorales des « pontifes » se trouva d'un jour à l'autre mis en chef d'école. Il n'eut pas seulement des disciples qui l'aimaient et qu'il aimait — intimité qui pouvait s'accorder à son goût discret — il eut aussi des thuriféraires, cortège bruyant qui, sans doute, chagrina parfois sa modestie.

Il n'en pourrait pas moins avec autant de simplicité sa tâche artistique.

M. Ricardo Viñes donnait à la Société Nationale (11 janvier 1902) la première audition de *Pour le piano* (Prélude, Sarabande et Toccata) et la première audition (10 janvier 1903) des *Estampes* (Pagodes, Soirée dans Grenade et

Phot. Gerlinger

*Mlle Mary Garden dans le rôle de Mélisande en 1902*

MM. Jean Périer, Dufranne et Vieille assumaient une interprétation exceptionnelle.

*Pelléas et Mélisande.* Décor du IIe acte. Scène II.

jardins sous la pluie). Les *Trois Chansons de France* paraissaient en 1904, et le 15 octobre 1905 avait lieu aux Concerts Chevillard la révélation de *la Mer*. Les *Children's Corner*, les *Images*, qui contenaient l'admirable *Hommage à Rameau*, voyaient successivement le jour en 1905, 1907 et 1908, et le 9 avril 1909 les adorables *Chansons de Charles d'Orléans* étaient exécutées en première audition aux Concerts Colonne.

Au printemps de 1911, la Grande Saison de Paris (direction Gabriel Astruc) représentait au Châtelet *le Martyre de saint Sébastien* de Gabriel d'Annunzio, pour lequel Debussy avait écrit une importante partition qui compte parmi ses œuvres les plus achevées et les plus belles. Mme Ida Rubinstein incarnait le principal personnage ; Mlle Vallin chantait l'émouvant solo du troisième acte ; Léon Bakst avait conçu pour la pièce les décors et les costumes les plus impressionnants ; André Caplet conduisait l'orchestre et D.-E. Inghelbrecht et Emile Vuillermoz avaient assumé la charge de diriger les chœurs qui jouent un rôle essentiel dans l'ouvrage. En 1913, la même partition, isolée de son texte poétique, était montée à la Société de Musique indépendante par D.-E. Inghelbrecht et prenait définitivement une place capitale dans la production de Debussy.

La danse, dont les ballets russes avaient ramené le goût en France, devait tenter l'esprit curieux de l'auteur de *la Mer*. Déjà Nijinsky avait donné du *Prélude à l'après-midi d'un faune* une réalisation qui avait provoqué de vives polémiques, où Rodin intervint en faveur de la liberté des arts. Tenté à nouveau par l'originalité des conceptions du danseur russe — et, bien que son adaptation du prélude à *l'Après-midi d'un faune* n'ait pas été également appréciée par tous les admirateurs de Debussy — ce dernier écrivit spécialement *Jeux*, en vue d'une représentation scénique. L'ouvrage fut monté en mai 1913, au théâtre des Champs-Elysées (direction Gabriel Astruc) ; Pierre Monteux conduisait l'orchestre, et les trois rôles du ballet étaient tenus par Mme Karsavina, Mlle Ludmila Chollar et Nijinsky.

Entre temps il avait fait plusieurs voyages : à Londres, où il donna sous sa direction (Queens Hall 1er février et 1er mars 1918) *l'Après-midi d'un faune*, *la Mer* et la première audition en Angleterre de *la Damoiselle élue* ; à Budapest et à Vienne, où il conduisit dans la salle du Musikverein, en décembre 1910, la *Petite Suite*, *l'Après-midi d'un faune* et *Iberia* ; en Russie, où il était appelé en 1913 par M. Kussewitzki, à diriger plusieurs concerts consacrés à ses ouvrages.

Son catalogue d'œuvres s'était enrichi des vingt-quatre *préludes* pour piano en deux livres, de la *Boîte à joujoux*, manière de ballet enfantin, des *Danses* (profane et sacrée) pour harpe chromatique et orchestre.

La guerre le surprit alors qu'il projetait d'écrire une série de sonates pour divers instruments, dont trois ont vu le jour : celle pour piano et violon, maintes fois exécutée, celle pour piano et violoncelle, enfin une sonate pour flûte, alto et harpe.

Les tragiques événements qui ont boule-

CLAUDE DEBUSSY

PORTRAIT ET AUTOGRAPHE DE CLAUDE DEBUSSY

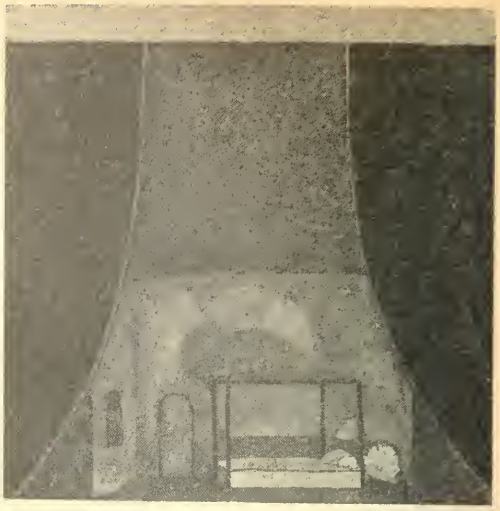
*Pelléas et Mélisande.* [illegible]

verse le monde avoient laissé une empreinte profonde sur cet esprit qu'on eût pu supposer uniquement épris de dilettantisme. Un jour qu'un visiteur lui demandait s'il éprouvait encore un désir musical, la sonnerie du clairon du plus proche bastion vibra dans l'air : « C'est aujourd'hui, répondit-il, la seule musique que j'entende. »

Il avait traduit la douleur sentimentale et comme pudique qu'il

*Pelléas et Mélisande.* [illegible]

Acte I. Scène II.

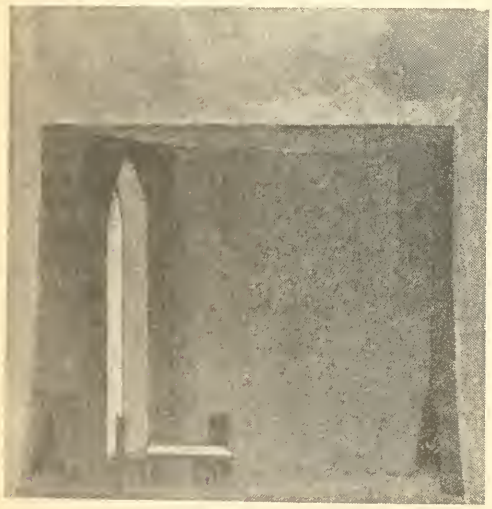


Acte II. Scène II.

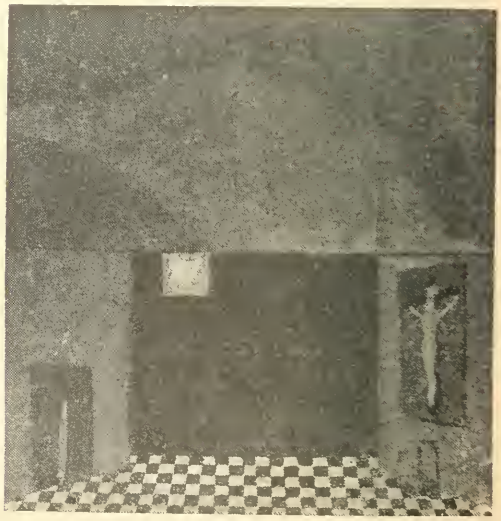
éprouvait, dans deux petites pièces d'une expression charmante : *la Berceuse héroïque* et *le Noël des enfants qui n'ont plus de maison.*

Mais le mal qui devait l'emporter le minait sourdement. Quelques semaines de villégiature à Saint-Jean-de-Luz apaisèrent un instant ses souffrances physiques et morales dont il ne parlait qu'avec la plus discrète et la plus touchante sérénité. Puis il revint à Paris pour y mourir avec le printemps, le 26 mars 1918, à l'orée de ce bois de Boulogne qu'il affectionnait, et dont les grâces mesurées convenaient si bien à sa nature mi-champêtre et mi-citadine. Sa dépouille mortelle a été inhumée provisoirement au cimetière du Père-Lachaise, en attendant une sépulture définitive.

Les fleurs qu'on a déposées sur cette tombe n'ont point eu le temps encore de se flétrir et il est bien tôt, sans doute, pour étudier avec une froide circonspection une œuvre et une physionomie qui n'appellent que l'affection



Acte I. Scène II.



Acte IV. Scène I.

*Maquettes de P. Araujo pour un essai de mise en scène de* PELLÉAS ET MÉLISANDE.

et l'amour. Pour commenter l'un, pour expliquer l'autre, il n'est point de guide plus sûr que lui-même.

Tendre, spontané, capricieux et diserset, c'est ainsi qu'il est apparu à ceux qui l'ont le mieux connu. Il usait, pour définir les hommes, les œuvres ou les événements, de formules brèves où sa nature se révélait tout entière. Il entrait dans sa réserve plus de pudeur que de défiance. Il lui répugnait de développer les arguments qui déterminaient son opinion. Il n'aimait ni les thèses bruyamment soutenues ni les éclats tonitruants d'une intempestive exaltation. Il était, naturellement, mesuré dans ses propos, à la manière des maîtres qu'il goûtait le plus. Son œuvre critique (*Revue blanche*, 1901 ; *Gil Blas*, 1903 ; *Revue S. I. M.*, 1913) (1), comme l'image vivante de son tour d'esprit. Son ton mordant et sa forme sentencieuse l'ont fait quelque peu négliger jusqu'ici. La postérité rendra justice à ces essais où, sous des dehors légers, s'exprime toute une doctrine esthétique.

Cette réserve qu'il apportait dans sa production, il en a donné le témoignage dans sa vie. Il était chevalier de la Légion d'honneur, membre du Conseil supérieur du Conservatoire et, quelques années avant sa mort, l'Institut avait voulu rendre hommage à son talent, en lui offrant un siège à l'Académie des Beaux-Arts. Mais les honneurs et la gloire n'occupaient point de place dans ses préoccupations. Durant longtemps il se refusa à poser pour le peintre ou pour le photographe. De même il aimait peu à se produire en public. Passer inaperçu au milieu de la foule lui semblait être le plus heureux privilège. Il se répondait, mais dans de rares circonstances, vaillance à sa supériorité. En France, il conduisit les 19 et 26 janvier 1908, aux Concerts Colonne, où il dirigea la *Mer* et le 2 avril 1913, lors de l'ouverture du Théâtre des Champs-Élysées, il dirigea, dans le concert inaugural, le *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

Debussy était, au passé, un incomparable interprète de son œuvre. Mais il devra rarement le plaisir d'admirer cet aspect de son talent. On l'entendit le 25 mai 1910 à la Société musicale indépendante, salle Érard, où il joua quatre de ses préludes : *Danseuses de Delphes*, *Voiles*, *La Cathédrale engloutie*,

(1) Voir page 66 à 92 les extraits les plus significatifs de ces articles.

*Mélisande*
(Fragment du plafond en dégradé du Casino Kursaal peint par Maurice Denis.)

*Danses de Puck* : le 25 mars 1911, au Cercle Musical, où il accompagna Mlle Maggie Teyte et M. Jean Périer qui chantaient quelques-unes de ses mélodies ; les 5 et 12 mars 1912, aux concerts donnés par la maison Durand, où il accompagna Mlle Maggie Teyte dans le *Promenoir des Amants* et *les Fêtes galantes*.

Il éclairait ses œuvres par un sens rythmique très souple, par une sonorité moelleuse et profonde, estompant les fonds et révélant avec une ferme délicatesse les premiers plans ; il excellait à réaliser la courbe de l'arabesque à laquelle il attribuait une importance expressive considérable. C'est sans doute pour cette raison qu'il estimait les sonates de Beethoven mal écrites pour le piano. Il fut un des premiers à faire naître du silence lui-même une atmosphère musicale et à en user pour donner — par opposition — plus de relief à la sonorité. Les œuvres de Chopin se prêtaient mieux que toutes autres à cette interprétation poétique et, lorsqu'il les jouait, il en révélait des aspects inattendus. Cette maîtrise s'était imposée dès l'enfance et les plus humbles de ses familiers n'y étaient point insensibles. On a raconté que lorsqu'il était élève chez Marmontel, son frère cadet, qui ignorait tout de la musique, venait sans cesse troubler ses études au piano et l'implorait par cette puérile et incessante prière : « Joue-moi du Chopin, joue-moi du Chopin. »

Le goût que manifesta toujours Debussy pour le maître polonais l'avait déterminé à accepter la revision de l'édition des œuvres de Chopin dans la collection de la maison Durand. L'intérêt qu'il porta à l'exécution de cette tâche l'incita à composer lui-même, en 1915, douze études qu'il dédia à la mémoire de l'auteur des *Ballades* et des *Nocturnes*.

Il est peu probable que l'on découvre parmi ses manuscrits des pièces achevées qui en accroissent considérablement le nombre. On y trouvera cette *Chimène* qu'il écrivit dans sa jeunesse sur un livret de Catulle Mendès et dont il ne désirait pas qu'elle vît le jour ; le *Sommeil du Roi Lear* et le premier acte de la *Chute de la Maison Usher*.

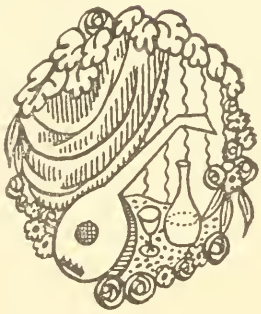
Mais il n'est point besoin, pour que la gloire de Debussy soit assurée de vivre, qu'on fasse surgir du mystère quelque nouveau chef-d'œuvre. Le trésor qu'il nous a laissé suffit à préserver à jamais son nom de l'indifférence ou de l'oubli. *Pelléas*, *l'Après-midi d'un faune*, les *Nocturnes*, *Saint Sébastien* et le *Quatuor* occupent le premier rang dans la hiérarchie de la production contemporaine. Il laisse aussi des disciples qui ont pris à tâche de développer librement sa pensée artistique et de créer leur œuvre sans souci des dogmes et des idoles.

La sorte de religion que la spontanéité de ses conceptions a fait naître, et qui a attaché à son culte tant de néophytes, s'est développée tout à son insu. Elle est la résultante d'une nécessité, non le fait d'un génie orgueilleux. L'ivresse qu'elle procure rend les combats livrés plus ardents. Son action s'est déjà fait sentir sur les plus récentes manifestations de l'art russe avec Strawinsky, de l'art allemand avec Schönberg et les jeunes Hongrois, de l'art italien avec Malipiero, Respighi et Casella ; de l'art espagnol avec Del Campo.

Il ne s'agissait point en l'espèce de briser les idoles du passé ni d'en adorer de nouvelles au pied d'autels dévastés ; il s'agissait de libérer la musique du joug que faisait peser sur elle l'esthétique, érigée en dogme, des génies du passé, qui furent en leur temps, eux aussi, des libérateurs.

A cet égard, également, l'œuvre accomplie par Debussy aura une répercussion considérable sur les destinées de la musique. Ce n'est point en vain qu'un de ses commentateurs aura pu écrire que la religion debussyste était « le seul rempart que ne pût entamer le canon lourd de Bayreuth ».

A. R. Brugeot.



AUTOGRAPHE DE CLAUDE DEBUSSY

# OPINIONS ET JUGEMENTS DE DEBUSSY

## I. — Esthétique générale

La Nature. — Je m'étais attardé dans des campagnes remplies d'automne, où me retenait invinciblement la magie des vieilles forêts. De la chute des feuilles d'or célébrant la glorieuse agonie des arbres, du grêle angélus ordonnant aux champs de s'endormir, montait une voix douce et persuasive qui conseillait le parfait oubli. Le soleil se couchait tout seul sans que nul paysan songeât à prendre, au premier plan, une attitude lithographique. Bêtes et gens rentraient paisibles, ayant accompli une besogne anonyme, dont la beauté avait ceci de spécial qu'elle ne sollicitait pas plus l'encouragement que la désapprobation.

*(Revue blanche*, 1901.*)*

La Gloire. — Savez-vous une émotion plus belle qu'un homme resté inconnu le long des siècles, dont on déchiffre par hasard le secret... Avoir été un de ces hommes... voilà la seule force valable de la gloire.

*(Revue blanche*, 1901.*)*

Le Génie d'une Race. — Croire que les qualités particulières au génie d'une race sont transmissibles à une autre race, sans dommage, est une erreur qui a faussé notre musique assez souvent, car nous adoptons, avec un enthousiasme sans défiance, des formules dans lesquelles rien de français ne peut entrer. Il serait meilleur de les confronter avec les nôtres, de voir ce qui nous manque et tâcher de le retrouver sans rien changer au rythme de notre pensée. Ainsi nous enrichirions notre patrimoine.

*(S. I. M.*, 15 *janvier* 1913.*)*

La Forme. — La forme peut être gauche, maladroite, mais contenir le germe de l'idée dont, beaucoup plus tard, un autre dégagera la beauté.

*(S. I. M.*, *novembre* 1912.*)*

Le langage musical. — Comparons, pour plus de clarté, les sons aux mots : tout le monde se sert des mêmes mots ! Pourtant, d'où vient le charme, la lumière nouvelle qu'acquièrent ces mêmes mots employés par certains écrivains, si ce n'est d'une particulière mise en place.

Pareillement, d'où vient le charme inattendu que prennent des accords entendus à travers toute la musique, si ce n'est de cette mise en place sonore qu'on ne peut apprendre, attendu qu'elle n'est inscrite nulle part d'une façon visible. Seuls les initiés la pressentent après avoir interrogé l'apparente énigme des maîtres; et souvent se trompent-ils et vont-ils chercher la cause de leurs émotions bien loin de ce coin discret où se dissimule — comme sous des herbes folles, la douceur parfumée des violettes — la beauté des harmonies.

A côté de cette mise en place, il y a aussi le choix rigoureux de ce qui la précède et la suit... C'est une autre histoire qu'il vaut mieux ne pas raconter aux grandes personnes raisonnables ! Autre question : un architecte n'a jamais songé à reprocher à un autre architecte de se servir de pierres semblables ! Tout au plus sera-t-il choqué de rencontrer les mêmes profils dans l'œuvre d'un confrère. Il n'en va pas de même en musique, où, froidement, un compositeur moderne copiera les formes d'une œuvre classique sans que personne n'y prenne garde. Bien mieux, on le félicitera ! (Le respect des traditions a de singulières façons de se manifester !) Mais qu'il emploie un accord soi-disant inconnu (?), voilà que s'élèvent des rumeurs du « petit peuple » et qu'on entend crier : « Au voleur ! » Encore une fois, un accord dans l'édifice sonore n'a que l'importance d'une pierre dans un monument, et c'est dans la place qu'il occupe, le soutien qu'il apporte à la courbe flexible de la ligne mélodique, qu'il prend sa réelle valeur.

Depuis des siècles, nous nous servons des mêmes sons pour traduire nos rêves, comme, à peu de différence près, nous nous servons des mêmes mots pour écrire. Qu'il y ait diverses façons d'écrire ou de faire de la musique, ce sont là des questions multiples qui en soulèvent d'autres. En tous cas, elles nous paraissent diminuer l'importance que l'on attache à la profession de précurseur ! Plus simplement, n'est-il qu'un homme qui profite de la faiblesse de son époque ?

*(S. I. M.*, 15 *mars* 1913.*)*

## II. — Les Musiciens et la Musique.

J.-S. Bach. — La beauté de l'andante du *Concerto* pour violon de J.-S. Bach est telle, que, très sincèrement, on ne sait plus où se mettre ni comment se tenir pour se rendre digne de l'entendre ! Elle nous hante longtemps après, et l'on s'étonne, en sortant dans les rues, que le ciel ne soit pas plus bleu et que le Parthénon ne surgisse pas de terre. La trompe féroce des autobus a vite fait de remettre les choses à leur place accoutumée.

*(S. I. M.*, 15 *janvier* 1913.*)*

*Une nymphe dans l'*APRÈS-MIDI D'UN FAUNE.

RAMEAU (à l'occasion de la reprise d'*Hippolyte et Aricie*, à l'Opéra). — Pourquoi ne pas regretter cette façon charmante d'écrire la musique que nous avons perdue, ainsi bien qu'il est impossible de retrouver la plaie de Couperin. Elle évitait toute redondance et avait de l'esprit, craignant de manquer de grandeur, ce à quoi nous nous soufflons sans y réussir bien souvent... Pourquoi n'avons pas suivi les bons conseils qu'il nous donnait d'observer la nature avant de nous essayer à la décrire ? Nous n'avons plus le temps sans doute ? Et notre musique se tient à la remorque de faits divers qui nous viennent d'Italie, ou il anecdotes légendaires — miettes tombées de la table d'hôte tétralogique. Nous laissons mensonger le « ballet avec chant » qui nous appartenait par les exemples déchus qu'en avait laissés Rameau.

(*Le Figaro*, 8 mai 1908.)

GLUCK. — « Vous fûtes un musicien de cœur », écrit-il à l'auteur d'*Iphigénie*. « Votre musique garde de ces fréquentations une allure presque uniformément pompeuse. Si l'on y aime, c'est avec une majestueuse décence et la souffrance même y exécute de préalables révérences. Votre art fut donc essentiellement d'apparat et de cérémonie. Entre nous, vous prosodiez fort mal... »

BEETHOVEN (*La Neuvième Symphonie*). — Beethoven n'était pas littéraire pour deux sous. (Du moins pas dans le sens qu'on attribue aujourd'hui à ce mot.) Il aimait orgueilleusement la musique ; elle était pour lui la passion la plus si durement absente de sa vie privée. Peut-être ne faut-il voir dans la Symphonie avec chœurs qu'un geste plus démesuré d'orgueil musical et voilà tout. Un petit cahier où sont notés plus de deux cents aspects différents de l'idée conductrice du finale de cette symphonie témoigne de sa recherche obstinée et de la spéculation purement musicale qui la guidait (les vers de Schiller n'ont vraiment là qu'une valeur sonore). Il voulait que cette idée conduit son virtuel développement, et, si elle est en soi d'une prodigieuse beauté, elle est magnifique par tout ce qu'elle

*Nijinsky dans l'*APRÈS-MIDI D'UN FAUNE.

répondit à son attente. Il n'y a pas d'exemple plus triomphant de la ductilité d'une idée au moule qu'on lui propose ; à chaque bond qu'elle fait, c'est une nouvelle joie ; cela, sans fatigue, sans avoir l'air de se répéter, on dirait le chimérique épanouissement d'un arbre dont les feuilles jailliraient toutes à la fois. Rien dans cette œuvre aux proportions énormes n'est inutile ; pas même l'andante que de récentes esthétiques accusèrent de longueur ; n'est-il pas un repos délicatement prévu entre la persistance rythmique du *scherzo* et le torrent instrumental roulant invinciblement les voix vers la gloire du finale. Au surplus, ce Beethoven avait écrit huit symphonies, le chiffre 9 devait donc s'imposer d'une façon presque fatidique à son esprit, et Beethoven s'imposa, lui, de se surpasser ; je ne vois guère qu'on puisse douter qu'il y ait réussi. Quant à l'humanité qui fait éclater les limites habituelles de la symphonie, elle jaillit de son âme, laquelle, ivre de liberté, se meurtrissait, par une ironique combinaison de la destinée, aux barreaux dorés que lui faisait l'amitié mal charitable des grands. Beethoven dut en souffrir en plein cœur et désirer ardemment que l'humanité communiât en lui : de là, ce cri poussé par les mille voix de son génie, vers ses « frères » les plus humbles comme les plus pauvres. A-t-il été entendu de ceux-là ?... Question troublante.

*(Revue blanche*, 1901.*)*

MENDELSSOHN. — ...Ce notaire élégant et facile qu'était Mendelssohn.

*(Revue blanche*, 1901.*)*

BERLIOZ. — La *Symphonie fantastique* de Berlioz est toujours ce fiévreux chef-d'œuvre d'ardeur romantique où l'on s'étonne que la musique puisse traduire des situations aussi excessives sans s'essouffler. C'est d'ailleurs émouvant comme une lutte d'éléments.

*(S. I. M.*, 1912.*)*

WAGNER. — Wagner nous a laissé diverses formules pour accommoder la musique au théâtre, dont on apercevra un jour toute l'inutilité. Que, pour des raisons particulières, il ait fondé le « leit-motif guide » à l'usage de ceux qui ne savent pas trouver leur chemin dans une partition, c'est parfait et cela lui permettait d'aller plus vite. Ce qui est plus grave, c'est qu'il nous a habitués à rendre la musique servilement responsable des personnages... L'application de la forme symphonique à une action dramatique pourrait bien arriver à tuer la musique dramatique, au lieu de la servir, comme on l'a triomphalement proclamé au jour où Wagner régna décidément sur le drame lyrique...

L'orchestre de Wagner est une espèce de mastic multicolore étendu presque uniformément et dans lequel on ne distingue plus le son d'un violon de celui d'un trombone...

Wagner n'a jamais servi la musique. Il n'a même pas servi l'Allemagne, car elle se débat présentement dans une atmosphère tétralogique où, tandis que les uns marchent aveuglés par les derniers reflets de ce coucher de soleil, les autres tirent éperdument sur la formule néo-beethovenienne qu'a laissée Brahms.

MOUSSORGSKI (*La Chambre d'enfants*). — Personne n'a parlé à ce qu'il y a de meilleur en nous avec un accent plus tendre et plus profond ; il est unique et le demeurera par son art sans procédés, sans formules desséchantes. Jamais une sensibilité plus raffinée ne s'est traduite par des moyens aussi simples ; cela ressemble à un art de curieux sauvage qui découvrirait la musique à chaque pas tracé

*Costumes pour le* MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN, *d'après les aquarelles de Léon Bakst.*

par son émotion ; il n'est jamais question non plus d'une forme quelconque, ou du moins cette forme est tellement multiple qu'il est impossible de l'apparenter aux formes établies — on pourrait dire administratives ; cela se tient — et se compose par petites touches successives reliées par un lien mystérieux et par un don de lumineuse clairvoyance, parfois aussi Moussorgski donne des sensations d'ombre frissonnante et inquiète qui enveloppent et serrent le cœur jusqu'à l'angoisse.

*(Revue blanche, 1901.)*

La Musique futuriste. — La musique dite futuriste prétend rassembler les bruits divers des modernes capitales dans une totale symphonie, depuis les pistons des locomotives jusqu'à la clarine des raisons modernes de porcelaine. C'est très pratique quant au recrutement de l'orchestre, seulement ça atteindra-t-il jamais à la sonorité déjà satisfaisante d'une usine métallurgique en plein travail !... Ces réflexions manquent de gaieté et il est étrange que les fantaisies du progrès vous amènent à devenir conservateur. Qu'on se garde bien d'en conclure à une déchéance quelconque. Mais prenons garde à la mécanique qui a déjà dévoré tant de belles choses. Et si l'on veut absolument satisfaire ce monstre, abandonnons lui le vieux répertoire !

*(S. I. M., 15 mai 1913.)*

Sollicité par M. Paul Landormy de donner son opinion sur la musique française, Claude Debussy répondit en cet termes à son enquête de la *Revue bleue*.

La Musique française. — La musique française, c'est la clarté, l'élégance, la décla-

*Mme Ida Rubinstein, dans le rôle de saint Sébastien d'après le dessin de Léon Bakst.*

mation simple et naturelle ; la musique française veut, avant tout, *faire plaisir*. Couperin, Rameau, voilà de vrais Français ! Cet animal de Gluck a tout gâté. A-t-il été assez ennuyeux, assez pédant, assez boursoufflé ! Son succès me paraît inconcevable. Et on l'a pris pour modèle, on a voulu l'imiter ! Quelle aberration ! Jamais il n'est aimable, cet homme ! Je ne connais qu'un musicien aussi insupportable que lui, c'est Wagner. Oui ! ce Wagner qui nous a infligé Wotan, le majestueux, le vide, l'insipide Wotan !...

— Après Couperin et Rameau, quels sont, selon vous, les grands musiciens français ? Que pensez-vous, par exemple, de Berlioz ?

— Berlioz est une exception, un monstre. Il n'est pas du tout musicien ; il donne l'illusion de la musique avec des procédés empruntés à la littérature et à la peinture. D'ailleurs, je ne vois pas grand'chose de particulièrement français en lui : le génie musical de la France, c'est quelque chose comme la fantaisie dans la sensibilité.

La musique doit humblement chercher à faire plaisir ; il y a peut-être une grande beauté possible dans ces limites. L'extrême complication est le contraire de l'art. Il faut que la beauté soit sensible, qu'elle nous procure une jouissance immédiate, qu'elle s'impose ou s'insinue en nous, sans que nous ayons aucun effort à faire pour la saisir. Voyez Léonard de Vinci, voyez Mozart. Voilà les grands artistes !

Albeniz. — D'abord incomparable virtuose, Isaac Albeniz acquit ensuite une merveilleuse connaissance du métier de compositeur. Sans en rien ressembler à Liszt, il le rappelle par l'abondance généreuse des idées. Il sut, le premier, tirer parti de la mélancolie nombreuse de l'humour spécial de son pays d'origine. (Il était Catalan.) Peu d'œuvres en musique valent : El Albaicin, du troisième cahier d'*Iberia*, où l'on retrouve l'atmosphère de ces soirées d'Espagne qui sentent l'œillet et l'aguardiente... C'est comme les sons assourdis d'une guitare qui se plaint dans la nuit, avec de brusques réveils, de nerveux soubresauts.

Eritana, du quatrième cahier d'*Iberia*, c'est la joie des matins, la rencontre propice d'une auberge où le vin est frais. Une foule incessamment changeante passe, jetant des éclats de rire scandés par les sonnailles des tambours de basque. Jamais la musique n'a atteint à des impressions aussi diverses, aussi colorées; les yeux se ferment comme éblouis d'avoir contemplé trop d'images.

*(S. I. M.)*

Claude Debussy.

# LES ENVOIS DE ROME DE CLAUDE DEBUSSY, JUGÉS PAR L'INSTITUT

*(Rapport du secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.)*

Envoi de 1887. — M. Debussy, pour son travail de seconde année, a envoyé un morceau symphonique en deux mouvements intitulé *le Printemps*. La partition d'orchestre de cet ouvrage ayant été détruite par le feu chez le relieur à qui l'auteur en avait confié le cartonnage, il n'a pas été possible, sauf dans quelques parties réinstrumentées à la hâte, de juger l'envoi du jeune pensionnaire que sous le rapport des tendances musicales et de la valeur intrinsèque des idées. M. Debussy ne pèche assurément pas par la platitude ni par la banalité. Il a, tout au contraire, une tendance prononcée, trop prononcée même, à la recherche de l'étrange. On reconnaît chez lui un sentiment de la couleur musicale dont l'exagération lui fait facilement oublier l'importance de la précision du dessin et de la forme. Il serait fort à désirer qu'il se mît en garde contre cet « impressionnisme » vague, qui est un des plus dangereux ennemis de la vérité dans les œuvres d'art.

Le premier mouvement du morceau symphonique de M. Debussy est une sorte de prélude adagio, d'une rêverie et d'une recherche qui aboutissent à la confusion.

Le second mouvement est une transformation bizarre et incohérente du premier, que les combinaisons du rythme rendaient du moins un peu plus clair et plus appréciable. L'Académie attend et espère mieux d'un musicien aussi bien doué que l'est M. Debussy.

Envoi de 1888. — *La Damoiselle élue*, poème lyrique avec soli et chœurs. Le texte choisi par M. Debussy est en prose et assez obscur, mais la musique qu'il y a adaptée n'est dénuée ni de poésie, ni de charme, quoiqu'elle se ressente encore de ses tendances systématiques au vague dans l'expression et dans les formes que l'Académie avait eu l'occasion déjà de reprocher au compositeur. Ici, toutefois, ces inclinations et ces procédés s'accusent avec plus de réserve et semblent jusqu'à un certain point justifiés par la nature même et le caractère indéterminé du sujet.

# L'ŒUVRE MUSICAL DE CLAUDE DEBUSSY

*RÉPERTOIRE (1) METHODIQUE*

**Piano à deux mains :** *Rêverie* (Fromont, édit., 1890) — *Ballade* (Fromont, édit., 1891). — *Danse* (Fromont, édit., 1891). — *Valse romantique* (Fromont, édit., 1891) — *Arabesque* 1re : n° 1 (Durand, édit., 1888) — *Suite bergamasque : prélude, menuet, clair de lune, passepied* (Fromont, édit., 1890). — *Mazurka* (Fromont, édit., 1890). — *Nocturne* (*Figaro musical*, édit., 1890) — *Pour le piano : prélude, sarabande, toccata* (Fromont, édit., 1901) ; p. a. : Société nationale, 11 février 1902 (R. Viñes) — *Masques, l'Isle joyeuse* (Durand, édit., 1904) ; p. a. : Société Nationale, 18 février 1905 (R. Viñes). — *Estampes : Pagodes, la soirée dans Grenade, Jardins sous la pluie* (Durand, édit., 1903) ; p. a. : Société Nationale, 9 janvier 1904 (R. Viñes). — *D'un cahier d'esquisses* (Schott, édit., Bruxelles, 1903) ; p. a. : Société de musique indépendante, avril 1910 (M. Ravel). — *Images*, 1re série : *Reflets dans l'eau, Hommage à Rameau, Mouvement* (Durand, édit., 1908) ; p. a. : Société Nationale, 3 mars 1908 (R. Viñes) — *Images*, 2e série : *Cloches à travers les feuilles, Et la lune descend sur le temple qui fut, Poissons d'or* (Durand, édit., 1907) ; p. a. : Société nationale, 19e (R. Viñes) — *Children's corner : Doctor Gradus ad Parnassum, Jimbo's lullaby, serenade for the doll, the snow is dancing, the little shepherd, Golliwogg's cake walk* (Durand, édit., 1908) ; p. a. : Cercle musical, 13 décembre 1908 (H. Ibanez). — *Hommage à Haydn* (R. L. M., série, 1909) ; (Durand, édit., 1911). — *Douze Préludes* (1er livre) : *Danseuses de Delphes, Voiles, le Vent dans la plaine, les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir, les Collines d'Anacapri, Des pas sur la neige, Ce qu'a vu le vent d'ouest, la Fille aux cheveux de lin, la Serenade interrompue, la Cathédrale engloutie, la Danse de Puck, Minstrels* (Durand, édit., 1910) ; p. a. : Société nationale indépendante, 19 avril 1910 ; *Danseuses de Delphes, Voiles, la Cathédrale engloutie, Danse de Puck* (*Danse*) (Société Nationale 14 janvier 1911 ; *Collines d'Anacapri, Fille aux cheveux de lin, Serenade interrompue* (M. R. Viñes) — *La Plus que lente*, valse (Durand, édit., 1911) — *K'Ashima* légende mimée en trois scènes (Durand, édit., 1912). — *La Boîte à joujoux*, ballet enfantin pour piano : *le Magasin de jouets, le Champ de bataille, la Bergère à vendre, Après Polichinelle, Epilogue* (Durand, édit., 1913) — *Douze préludes* (2e livre), *Brouillards, Feuilles mortes, la Puerta del Vino, les Fées sont d'exquises danseuses, Bruyères, Général Lavine, la Terrasse des Audiences, Au clair de lune, Ondine, Hommage à S. Pickwick Esqre P. P. M. P. C., Canope, les Tierces alternées, Feux d'artifice* (Durand, édit., 1913) ; p. a. : Société nationale, 5 avril 1913, Trois préludes (M. R. Viñes). — *Berceuse héroïque* (Durand, édit., 1915). — *Douze Etudes* (livre I) : *Pour les cinq doigts*, d'après M. Czerny, *Pour les tierces, Pour les quartes, Pour les sixtes, Pour les octaves, Pour les huit doigts*, livre II : *Pour les degrés chromatiques, Pour les agréments, Pour les notes répétées, Pour les sonorités opposées, Pour les arpèges composés, Pour les accords* (Durand, édit., 1915) ; p. a. : Société nationale, 13 novembre 1915, deux études (Mme Long).

**Piano à quatre mains :** *Marche écossaise sur un thème populaire* (originale, et pour orchestre) (Fromont, édit., 1891) — *Petite suite : en bateau, cortège, menuet, ballet*, partition d'orchestre (transcription Busser) (Durand, édit., 1894) — *Six épigraphes antiques : Pour invoquer Pan dieu du vent d'été, Pour un tombeau sans nom, Pour que la nuit soit propice, Pour la danseuse aux crotales, Pour l'Egyptienne, Pour remercier la déesse au matin* (Durand, édit., 1915). — *En blanc et noir*, 3 morceaux (Durand, édit., 1915)

**Piano et chant :** *Nuit d'étoiles* (Th. de Banville) (Costallat, édit., 1890) — *Beau soir* (P. Bourget) (Veuve Girod, édit., 1878). — *Fleurs des blés* (Girod) (Veuve Girod, édit., 1878). — *Belle au bois dormant* (Société nouvelle, édit., 1880). — *Faites que le printemps* (Société nouvelle, édit., 1887) — *Paysage sentimental* (Société nouvelle, édit., 1887). — *Les Cloches* (P. Bourget) (Durand, édit., 1889) — *Romance* (P. Bourget) (Durand, édit., 1889). — *Mandoline* (P. Verlaine) (Durand, édit., 1889). — Cinq poèmes de Ch. Baudelaire : *le Balcon, Harmonie du soir, le Jet d'eau, Recueillement, la Mort des Amants*, partition d'orchestre (Durand, édit., 1890) — *Ariettes oubliées* (P. Verlaine) : *C'est l'extase, Il pleure dans mon cœur, Ombre des arbres, Chansons de bois, Green, Spleen* (Fromont, édit., 1891) — *Fêtes galantes* (P. Verlaine), *En sourdine, Fantoches, Clair de lune* (Fromont, édit., 1891) — *Proses lyriques* (C. Debussy) : *de rêve, de grève, de fleurs, de mer* (Fromont, édit., 1893) ; p. a. : Société nationale, 1er février 1894 (Mlle Th. Roger) — *Chansons de Bilitis* (Pierre Louÿs) : *la Flûte de Pan, la Chevelure, le Tombeau des Naïades* (Fromont, édit., 1897) ; p. a. : Société nationale, 17 février 1900 (Mlle M. Marcel). — *Fêtes galantes*, 2e recueil (Paul Verlaine) : *les Ingénus, le Faune, Colloque sentimental* (Durand, édit., 1904) — *Trois chansons de France* (Charles d'Orléans) : *Rondel* (Tristan L'Hermite) : *la Grâce* (Charles d'Orléans) : *Rondel* (Durand, édit., 1904). — *Le Promenoir des Amants*, poème de Tristan L'Hermite : *Auprès de cette grotte sombre, Crois mon conseil, chère Climène, Je tremble en voyant tes beaux yeux* (Durand, édit., 1910) ; p. a. : Société nationale, 11 janvier 1913 (Mme Bathori) — *Trois Ballades de François Villon : Ballade de Villon à s'amye, Ballade que fit Villon à la requête de sa mère pour prier Notre-Dame, Ballade des femmes de Paris* (Durand, édit., 1911). — Partition d'orchestre (Durand, édit., 1911). — *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé : Soupir, Placet futile, Eventail* (Durand, édit., 1913).

**Chœurs sans accompagnement :** Trois Chansons de Charles d'Orléans : *Dieu ! qu'il la fait bon regarder, Quand j'ai ouy le tabourin, Hiver, vous n'êtes qu'un vilain* (Durand, édit., 1908) ; p. a. : Concerts Colonne, 9 avril 1909.

**Musique instrumentale :** *Quatuor* pour instruments à cordes (Durand, édit., 1893) ; p. a. : Société nationale, 29 décembre 1893 (MM. Ysaÿe, Crickboom, Van Hout, J. Jacob). — *Deux danses* pour harpe chromatique et orchestre d'instruments à cordes : 1re danse sacrée, 2e danse profane (Durand, édit., 1904) ; p. a. : Concerts Colonne, nov. 1904 (Mme Wurmser). — *Petite Pièce* pour clarinette en si bémol, avec accompagnement de piano ou d'orchestre (Durand, édit., 1911)

(1) Ce répertoire a été dressé d'après celui dressé dans l'ouvrage de M. Louis Laloy (Dorbon, 1909), revisé par l'auteur. Il a été d'y porter les ouvrages parus depuis, et d'y ajouter quelques dates. Les œuvres originales figurant seules dans cette liste. Pour les transcriptions et réductions, voir les catalogues des éditeurs.

Abréviations employées : édit., édition ; p. a., première audition.

— 1re *Rhapsodie* pour clarinette en si bémol, avec accompagnement de piano ou d'orchestre (Durand, édit., 1912): p. a. : Concours du Conservatoire, juillet 1910. — *Sonate* pour violon et piano, *Allegro vivo, Intermède, Finale* (Durand, édit.), 1916. — *Sonate* en ré mineur pour violoncelle et piano (Durand, édit., 1916). — *Sonate* pour flûte, alto et harpe (Durand, édit., 1916).

**Orchestre:** *Almanzor*, poème symphonique inédit, 1886. — *Le Printemps*, suite symphonique (Durand, édit., 1886) ; p. a. : Société nationale, 18 avril 1913, sous la direction de M. Rhené Baton. — Fantaisie pour piano et orchestre, inédite, 1889. — *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, églogue d'après le poème de Stéphane Mallarmé (Fromont, édit., 1892) ; p. a. : Société nationale, 22 décembre 1894, salle d'Harcourt, sous la direction de M. G. Doret. — *Le roi Lear*, musique de scène, inédite. — *Nocturnes: Nuages, Fêtes, Sirènes* (Fromont, édit., 1899 ; p. a. : Concerts Chevillard, 9 décembre 1900. — *La Mer : De l'aube à midi sur la mer, Jeux de vagues, Dialogue du vent et de la mer* (Durand, édit., 1905) ; p. a. : Concerts Chevillard, 15 octobre 1905. — *Images: Gigue triste, Ibéria, Rondes de printemps* (Durand, édit., 1909). — *Jeux*, ballet (Durand, édit., 1913) ; p. a. : Théâtre des Champs-Elysées, mai 1913.

**Chant et Orchestre :** *Le Jet d'eau* (Baudelaire), (Durand, édit., orchestré en 1907) ; p. a. : Concerts Colonne, 24 février 1907.

**Œuvres lyriques :** *L'Enfant prodigue*, cantate, réduction pour piano et chant (Durand, édit., 1884). — *La Damoiselle élue*, poème lyrique, réduction pour piano et chant (librairie de l'Art indépendant, édit., 1887) ; p. a. : Société nationale, 8 avril 1893 (Mlles Julia Robert, Th. Roger). — Partition d'orchestre (Durand, édit.). — *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes et douze tableaux, paroles de Maurice Maeterlinck, réduction pour piano et chant (Fromont, édit., 1902) ; p. a. : Opéra-Comique, 30 avril 1902. — Partition d'orchestre (Durand, édit.). — *Le Martyre de saint Sébastien*, mystère en cinq actes de G. d'Annunzio (Durand, édit., 1911) ; p. a. : Théâtre du Châtelet, mai 1911.

**Travaux musicaux :** Transcription de *A la Fontaine*, de Schumann (Durand, édit.). — Transcription pour piano à quatre mains du *Caprice* sur les airs de ballet d'*Alceste* (de Gluck), de Saint-Saëns (Durand, édit.). — Transcription pour deux pianos de l'*Introduction et Rondo Capriccioso* et des airs de ballet d'*Etienne Marcel*, de Saint-Saëns (Durand, édit.). — Réduction pour deux pianos de la 2e *Symphonie en la mineur, de Saint-Saëns*, et de l'ouverture du *Vaisseau Fantôme*, de R. Wagner (Durand, édit.). — Orchestration des *Gymnopédies*, d'Erik Satie. — Revision des œuvres de Chopin (Durand, édit.).

# L'ŒUVRE CRITIQUE DE CLAUDE DEBUSSY

**La Revue blanche.** — *Musique* (1er avril 1901). — *La Chambre d'enfants, de Moussorgski. Une Sonate pour piano, de Paul Dukas. Concerts symphoniques du Vaudeville* (15 avril 1901). — *Bach, Beethoven* (1er mai 1901). — *Le Roi de Paris, l'Ouragan* (15 mai 1901). — *Concerts Nikisch, la musique en plein air* (1er juin 1901). — *L'Entretien avec M. Croche* (1er juillet 1901). — *De quelques superstitions et d'un opéra : les Barbares, de M. C. Saint-Saëns* (15 novembre 1901). — *Grisélidis* (1er décembre 1901).

**Le Gil Blas.** — *L'Etranger* (12 janvier 1903). — *Considérations sur la musique en plein air* (19 janvier 1903). — *Titania* (21 et 26 janvier 1903). — *Castor et Pollux, à la Schola Cantorum* (2 février 1903). — *M. Weingartner. Reprise de la Traviata* (16 février 1903). — *Lettre ouverte à M. le chevalier C.-M. Gluck* (23 février 1903). — *Pour le peuple. M. Siegfried Wagner aux Concerts Lamoureux* (2 mars 1903). — *De l'Opéra et de ses rapports avec la musique* (9 mars 1903). — *Au Concert Colonne : Parysatis, de M. C. Saint-Saëns* (16 mars 1903). — *Muguette, de E. Missa* (19 mars 1903). — *A propos de Muguette. Penthésilée* (23 mars 1903). — *Le Mozart de Saint-Maur. Richard Strauss* (30 mars 1903). — *Parsifal et la Société des grandes auditions de France.* (6 avril 1903). — *Les Béatitudes* (13 avril 1903). — *Grieg* (20 avril 1903). — *Une Renaissance de l'opéra-bouffe. Reprise de Werther* (27 avril 1903). — *La Tétralogie* (5 mai 1903). — *Berlioz et M. Gunsbourg* (8 mai 1903). — *Henry VIII* (19 mai 1903). — *Impressions sur la Tétralogie, à Londres* (1er juin 1903). — *La Petite Maison, de W. Chaumet* (6 juin 1903). — *Les Impressions d'un Prix de Rome* (10 juin 1903). — *Le Bilan musical en* 1903 (28 juin 1903).

**S. I. M.** — *Concerts Colonne. Les Concerts du mois* (novembre 1912). — *Du Respect dans l'art. Les Concerts du mois* (décembre 1912). — *Fin d'année, Notes sur les concerts* (15 janvier 1913). — *Du Goût* (15 février 1913). — *Du Précurseur. Concert Colonne : Fanelli* (15 mars 1913). — *Les Concerts* (15 mai 1913). — *Concerts Colonne. Société des nouveaux concerts* (1er décembre 1913). — *Lettre de Russie* (1er janvier 1914). — *Sur deux chefs-d'œuvre. Les Concerts : l'Etrangère de Max d'Ollone* (1er février 1914). — *Pour la musique. Aux Concerts Colonne* (1er mars 1914).

**Divers.** — *Réponse à l'enquête sur l'orientation musicale* (*Musica*, octobre 1902). — *Réponse à l'enquête sur l'influence allemande* (*Mercure de France*, janvier 1913). — *Réponse à l'enquête sur l'état actuel de la musique française, par M. Paul Landormy* (*Revue bleue*, 26 mars et 2 avril 1904). — *A propos de Gounod* (*Musica*, juillet 1906). — *A propos d'Hippolyte et Aricie* (*Figaro*, 8 mai 1908). — *Réponse à l'enquête sur la musique moderne italienne, par L. Borgex* (*Comœdia*, 31 janvier 1910). — *Considérations sur le Prix de Rome au point de vue musical* (*Musica*, mai 1903). — *Que faire au Conservatoire* (*Figaro*, 4 février 1909). — *La Musique d'aujourd'hui et de demain* (*Comœdia*, 4 nov. 1909). — *La Musique moderne italienne* (*Comœdia*, 31 janvier 1910). — *Une Renaissance de l'idéal classique* (*Paris-Journal*, 20 mai 1910).

*Préface-Lettre* pour la musique française (Crès, mai 1917).

# BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

## I. — Ouvrages de librairie.

Brunhes (Alfred), *La Musique française* (Fasquelle, 1911). — *Musique de France et Musiciens de France* (Fasquelle, 1911). — Caillard (C.-Francis) et José de Bérys, *Le Cas Debussy* : Une opinion de M. Claude Debussy. Un article de M. Raphael Cor. Une enquête de la revue du temps présent. Le bouclier de M. Debussy (Bibliothèque du temps présent, 1910). — Cantini (Raimond), *L'Homme*. Psychologie musicale des civilisations (Sansot, 1908). — Chasle (T.-E.), *A modern french composer* : *Claude Debussy*. Conférence faite à la Tyneside Congregational Church à Bent, Newcastle on Tyne, 1908). — Chevreuillet (Daniel), *Claude Debussy* (Durand, 1913). — Chouquet (Gustave) et Pierre Larousse, *Dictionnaire des opéras* nouv. supplément par Arthur Pougin (Larousse, 1904). — Cornu (Fernand), *Étude sur V. Hugo*... suivie de quatre mots Debussy (Fayolle, 1911). — Cotte (Georges), *Grove's Dictionary of music* (Macmillan, London, 1904). — Jean-Aubry (G.), *La Musique française d'aujourd'hui* (Perrin, 1916) ; *An Introduction to French music* (Palmer, London, 1917). — Lalou (René), *Claude Debussy* (Dorbon, 1909). — Lavignac (Paul), *Histoire de la musique* (Delagrave, 1904). — Lemonnier (René), Étude sur l'harmonie moderne (*Mercure musical*, 1911). — Malherbe (H.), *Programme des quatre concerts d'ensemble de musique française moderne* (Durand, 1911). — Marollis (Camille), *Histoire de la musique européenne* (Fischbacher, 1904) ; *La Religion de la musique* (Fischbacher, 1910). — Romain (Hugo), *Dictionnaire de musique*, 4e édition, revue par G. Bonnet (Perrin, 1914). — Romain (Gustave), *La Musique à Paris*, 1894-1898 (Fischbacher, 1898). — Rolland (Romain), *Paris ale Musikleben* (Insel, Monnier, Berlin, 1904) ; *Musiciens d'aujourd'hui* (Hachette, 1908) ; — Séré (Octave), *Musiciens français d'aujourd'hui* (*Mercure de France*, 1911). — Sonolet (Edmond), *Les Annales du théâtre et de la musique*, publication annuelle depuis 1897 (Charpentier). — Tiersot (Julien), *Paraphrases musicales sur les grands concerts du dimanche*, 1900-1903 (Hachette, 1904). — Wolff, *Lettres de l'Amérique*, 1900-1902 (Perrin, 1904). — Wolff, *Lettres de musique* (Perrin, 1906) ; *La Musique des rondes* (Fischbacher, 1894) ; *Notre ami partie* (Fischbacher, 1896) ; *Amants perdus* (Simonis Empis, 1898) ; *La Folie aux pendus* (Simonis Empis, 1899) ; *La Ronde des Marionnettes* (Librairie Molière, 1901).

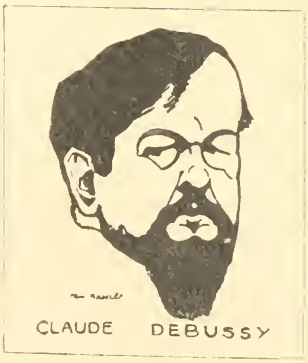
## II. — Publications périodiques.

Alix (G.), Les trois Alyes : Achille, Claude, Achille, Claude (*Monde musical*, 15 novembre 1909). | Art du théâtre : *Pelléas et Mélisande*, avec photographies, dessins, hors-texte, n°s 15 et 20 (Simon). — Balthazarbeche (F.), Causerie sur Cl. Debussy (*Courrier musical*, mars 1905). — Bellaigue (H. Radio-H.), Debussy et Sibélius (*The Journal of Incorporated Society of musicians*, mai, 1908). — Bellaigue (Camille), Pelléas et Mélisande (*Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1902). — Benna (Julien), A propos de Pelléas et Mélisande (*Revue Mauve*, 1er juillet 1902). — Boite à musique, Sur les grands lyriques de M. C. Debussy (*Courrier musical*, 15 décembre 1906). — Bordas (Georges), Trois Chansons de Charles d'Orléans (*Monde musical*, 15 avril 1906). — Boyer (Gustave), Debussy et le public (*The weekly critical review*, 1 novembre 1905). — Brussel (Robert), Pelléas et Mélisande, La Demoiselle élue, Cinq poèmes de Baudelaire (*Art dramatique et musical*, décembre 1904) ; Claude Debussy (Entretien à Edite (*Revue d'art dramatique*, mai 1902). — Buchenhorst (Hella [E.]), L'Œuvre de piano de Cl. Debussy (*Mercure musical*, 15 octobre 1908). — Calvocoressi (M.-D.), Claude Debussy critique (*Renaissance latine*, 15 décembre 1902) ; Pelléas et Mélisande (*Art moderne*, 15 mai 1902) ; Musique instrumentale et musique cérébrale (*Art moderne*, 7 avril 1907) ; Claude Debussy (*Musical Times*, 1er février 1908) ; Les Tendances de la musique française contemporaine (*Apollon*, Saint-Pétersbourg, février 1911). — Casella (Alfred), Musique horizontale et musique verticale (*Monde musical*, 15 janvier 1907) ; Claude Debussy (*Art Nouveau*, avril 1908). — Cartier (René de), La Damoiselle élue (*L'Occasion*, janvier 1903). — Chevillard (Jean), M. Claude Debussy (*L'Echo musical*). — Chouin (Eric), Le Debussyisme (*Semaine littéraire de Genève*, décembre 1908). — Comœdia illustré, Le Mariage du saint Sébastien (1er juillet 1911), nombreuses photographies, dessins, musique. — L'Après-midi d'un faune. — Coquelin (E.), Pelléas et Mélisande (*Revue musicale de l'exposition universelle* 1900) ; La Prose, poème (*Gazette littéraire*, 1895), réimprimé (par Coquelin et Dumesnil, Fischbacher, 1900). — Doyen (Paul), Les Nocturnes (*Revue bibliographique*, février 1900) ; Pelléas et Mélisande (*Revue des Arts*, 15 mai 1902). — Fevre (Robert), Commentaires sur Pelléas et Mélisande (*Mercure français*, 5 juin 1902). — Tiersot (Jul.), Pelléas et Mélisande (*Revue philomatique de Bordeaux*, 1er avril 1902). — Gauthier (F.-C.), Psychologie musicale (*La Revue blanche*, juillet 1902). — Gauthier-Villars (H.), Le Vieillard et la jeune fontaine (*Mercure musical*, 1er janvier 1907). — Gérard (Henri), Notes sur des transcriptions d'œuvres Gigout (*L'Occasion*, 1902). — Gilman (Lawrence), Wagner et Debussy (*The Musical Standard*, 24 décembre 1908 et 16 janvier 1909). — Grandmougin (A.-E.), Claude Debussy et les théâtres nouveaux (*The Journal of incorporated Society of musicians*, août 1908). — Hellaud (André), Pelléas et Mélisande (*Revue de Paris*, 15 mai 1902). — D'Indy (Vincent), A propos de Pelléas et Mélisande, Essai de psychologie du critique d'art (*L'Occasion*, juin 1902). — Jouve (Marcel), Wagner et Debussy (*The Musical Standard*, 19 décembre 1908 et 16 janv. 1909). — Jean-Aubry (G.), Claude Debussy (*La Vie musicale*, Lausanne, 15 septembre 1908) ; Cl. Debussy et la musique moderne française en Angleterre (*S. I. M.*, 15 août 1911). — Claude Debussy (*Revue du Lundi*, 15 février 1910). — Sonet Rouchouse et Debussy (*Mercure* 1er mai, 1er mai 1910). — Karpen, Claude Debussy (*Musical Courier*, mai 1908). — Landrieu (Paul), Pelléas et Mélisande (*Grand Artiste*, mai 1902). — Lapierre (L.-de-L.), Un nouveau musicien, notes sur l'art de Debussy (*Durendal*, septembre 1909 et *Comœdia musical*, 15 et 15 mars 1911). — Leon (Lodie), Mlle Claude Debussy et Paul Dukas (*Revue musicale*, octobre 1905). — Le Prélude à l'après-midi d'un faune, Lettres ouvertes sur les quatre poèmes nouveaux de Pelléas (*Id.*, novembre 1907) ; M. Cl. Debussy et la musique en musique (*Id.*, 15 février 1908) ; La Prose moderne et Claude Debussy (*Mercure musical*, 1er août 1907) ; Paroles sur Cl. Debussy (*Id.*, 1er mars 1908) ; Le Chant

grégorien et la musique française (*S. I. M.*, 15 janvier 1907) ; Les Partis musicaux en France (*Grande Revue*, 25 décembre 1907) ; La Nouvelle manière de Cl. Debussy (*Id.*, 10 février 1908) ; La Mer (*S. I. M.*, 15 février 1908) ; Trois Chansons de Charles d'Orléans (*Grande Revue*, 25 avril 1909) ; Iberia (*Id.*, 10 mars 1910) ; Rondes de printemps (*Id.*, 25 mars 1910) ; Debussy et le debussysme (*S. I. M.*, août 1910). — LANDORMY (Paul), Cl. Debussy et le progrès de l'art musical (*Courrier musical*, 15 juin 1903) ; Debussy et l'avenir de la musique française (*Idem*, 1er février 1910). — LECLÈRE (Tristan), Les Musiciens de Verlaine (*Revue bleue*, 14 novembre 1903). — LESBROUSSART (Henri), La Mer (*Art moderne*, 10 décembre 1905). — LESTANG (Paule de), Les Chansons de Bilitis (*Revue musicale de Lyon*, 2 décembre 1906). — LIEBICH (Franz), Quelques pensées sur Pelléas et Mélisande (*The Musical Standard*, 29 mai 1909) ; An impressional composer, Cl. Debussy and his music of legend and dream (*Id.*, 20 février 1904). — MALHERBE (Ch.), Cl. Debussy (*S. I. M.*, août 1910). — MANGEOT (A.), Pelléas et Mélisande (*Monde musical*, 15 mai 1902) ; Cl. Debussy, avec portrait, par Jacques Blanche (*Id.*, 15 mai 1903) ; Le Martyre de saint Sébastien avec croquis, par Bakst, et exemples musicaux (*Id.*, 30 mai 1911) ; Jeux (*Id.*, 30 mai 1913). — MARNOLD (Jean), Les Nocturnes (*Courrier musical*, 1er et 15 mars, 1er mai, 15 décembre 1902, 15 janvier et 15 février 1903) ; Pelléas et Mélisande (*Mercure de France*, juin 1902, décembre 1902, 1er mai 1905) ; La Mer (*Mercure de France*, 1er novembre 1905) ; M. Debussy (*Id.*, 16 avril 1908). — MARVY (Luc), Société nationale, Le Printemps (*Monde musical*, 30 avril 1913). — MAUCLAIR (Camille), La Peinture musicienne et la fusion des arts (*Revue bleue*, 6 septembre 1902) ; La Debussyte (*Courrier musical*, 15 septembre 1905) ; Le Lied français contemporain (*Musica*, novembre 1908) ; Pelléas et Mélisande (*Revue universelle*, tome II, p. 331). — MAUS (Octave), Pelléas et Mélisande (*L'Art moderne*, 20 mai 1902) ; La Mer (*Id.*, 5 novembre 1905) ; Divergences musicales (*Mercure de France*, 16 juillet 1908). — MORTIER (Alfred), (*Courrier musical*, 1er avril 1918). — NEWMAN (Ernest), Notes sur Debussy (*Musical Times*, 1er mai 1910). — The Development of Debussy (*Musical Times*, 1er mai 1918). — PIOCH (Georges), Pelléas et Mélisande (*Musica*, 1908, p. 115). — PLANCHET (D.-Ch.), Claude Debussy (*Le Censeur*, 25 janvier 1908). — POUEIGH (Jean), Au pays des neuvièmes (*Mercure musical*, 1er avril 1906). — RITTER (William), Pelléas et Mélisande à Munich (*Courrier musical*, 1er novembre 1908). — RYELANDT (Joseph), Pelléas et Mélisande (*Durendal*, février 1907). — SAVILLE (Richard), Debussy et son public français (*Musical Standard*, 7 novembre 1908). — SCHNEIDER (Edouard), Claude-Achille Debussy (*Musica*, 1910). — SCHNEIDER (Louis), M. Claude Debussy (*Revue musicale*, avril 1902). — SERVIÈRES (Georges), Lieder français. Cl. Debussy (*Guide musical*, 15 septembre 1895 et 1913, pages 293, 316, 338). — SOUZA (Robert de), Maurice Maeterlinck et Cl. Debussy (*S. I. M.*, 15 décembre 1907). — SPIGL (Friedrich), Wagner et Debussy (*Revue blanche*, 1er décembre 1902). — SYMONS (Arthur), Claude Debussy (*Saturday review*, 8 février 1908) ; On some modern music (*Id.*, 7 mars 1908) ; French music in London (14 décembre 1907). — THÉATRE (Le), n° 84, Pelléas et Mélisande, nombreuses illustrations (juin 1902). — TIERSOT, Claude Debussy (*Courrier musical*, 15 avril 1918). — VALLAS (Léon), A propos de Debussy (*Revue musicale de Lyon*, 15 octobre 1905) ; Le Prélude à l'après-midi d'un faune (*Id.* 4 février 1906) ; Le Nouveau style pianistique, Cl. Debussy (*Id.*, 14, 21 octobre 1906) ; Les Nocturnes (20 janvier 1907) ; Pelléas et Mélisande (12 avril 1908) ; Un livre sur Cl. Debussy (*Revue française de musique*, 10 novembre 1913). — VUILLERMOZ (Emile), Une Tasse de thé (*Mercure musical*, 15 novembre 1905) ; Debussy et les Debussystes (*Nouvelle presse*, 26 février 1907) ; Claude Debussy et la pensée contemporaine (*Grande Revue*, 25 juillet 1913).

### III. — JOURNAUX QUOTIDIENS.

Il est impossible — dans les limites où nous sommes tenus — de donner la liste de tous les articles parus dans les journaux quotidiens. Cependant il faut mentionner d'une façon particulière : les feuilletons de M. Pierre Lalo dans *le Temps*, les critiques de M. Laloy dans *Comœdia*, un curieux article de M. Jean Lorrain, intitulé « Pelléastres », dans *le Journal*, 22 janvier 1904, etc., etc. La mort de Debussy a provoqué un grand nombre d'articles nécrologiques, parmi lesquels il faut particulièrement retenir ceux de : Gaston Carraud (*Liberté*, 28 mars), Gustave Doret (*Gazette de Lausanne*, 29 mars), Adolphe Jullien (*Débats*, 28 mars), Th. Lindenlaub (*le Temps*, 28 mars), Henri Quittard (*Figaro*, 27 mars), Paul Souday (*Paris-Midi*, 28 mars), Emile Vuillermoz (*Eclair*, 27 mars et 3 avril). Dans la presse étrangère, nous signalons un important article dans la *Frankfurter Zeitung* du 5 avril, le *Berliner Tagblatt*.




*Vignette extraite d'un programme.*

# LES FRÈRES PEIGNOT

*Fondeurs en Caractères.*

Par GEORGES LECOMTE,

*Directeur de l'École Estienne.*

L'EXPOSITION du Livre actuellement ouverte au Musée Galliera rend un pieux hommage aux frères Peignot et montre l'importance de leur œuvre.

Ce furent de grands industriels français qui, après avoir bien servi et honoré la Patrie dans leur profession même, sont morts tous les quatre pour elle, en héros.

Artistes, chercheurs, ardents de foi et d'initiative, ils avaient pendant la paix le constant souci d'être utiles à la France par leurs créations. Et, la guerre venue, leur patriotisme, tout en actes, est volontairement allé jusqu'au sacrifice.

Longtemps avant la tourmente, les frères Peignot, fondeurs de caractères typographiques, à la tête d'une maison justement réputée, avaient conquis l'affectueuse estime de tous les industriels du Livre, imprimeurs et éditeurs, des artisans et ouvriers de la profession, des amateurs de belles éditions, des écrivains attentifs à la manière dont on les imprime.

On suivait avec sympathie leur effort de renouvellement, hardi parfois, toujours heureux et intéressant. On en souhaitait la réussite non seulement parce qu'il nous valait sans cesse de jolis caractères, ou tout à fait originaux ou harmonieusement reconstitués d'après les œuvres les plus françaises du passé, mais aussi parce que si les frères Peignot avaient le légitime désir d'accroître la renommée et la puissance de leur maison — comme c'était leur devoir — ils avaient l'ambition très haute d'ajouter quelque chose au prestige de notre industrie. Sans cette espérance, qui les ennoblit, ils n'auraient peut-être pas tant osé ni tant risqué.

Mais ces laborieux patriotes d'avant la guerre, qui avaient compris tout le bien que chacun peut faire à son pays dans son usine, son magasin, son bureau, par le simple travail de tous les jours, lorsque ce travail s'inspire d'un si fier sentiment, voulurent servir la France en soldats quand elle fut menacée dans

sa vie, défendre eux-mêmes, les armes à la main, son territoire et son âme en péril.

Tous les quatre, ils partirent. Tous, ils se donnèrent sans réserve, avec une gravité résolue et la nette conscience du sacrifice qu'ils faisaient, mais dans un magnifique élan d'amour et de dévouement au pays. On ne mesure la profondeur de leur patriotisme que si l'on sait le joli bonheur qu'ils abandonnaient pour courir à l'ennemi et l'avenir de joies qu'ils avaient à leur foyer comme dans leur profession.

Sacrifice réfléchi et volontaire, accompli avec la sereine simplicité des croyants s'immolant à leur foi, qui prouve combien était impérieux et sincère, au temps de la paix, leur patriotisme créateur.

Dès lors, leurs figures, s'éclairant d'une complète lumière, apparaissent si admirables que le devoir s'impose d'en montrer toute la pure beauté et la noblesse, de les offrir au respect et à la gratitude non plus seulement des spécialistes du Livre, mais de tous les lettrés, des éducateurs, des artistes, et mieux encore, de la vaste foule.

J'ai eu l'honneur de connaître trois des frères Peignot. S'intéressant tous aux créations de leur grande maison, ils ne participaient pas tous à sa direction.

L'un d'eux, André, ancien officier de carrière, de la plus fine et intelligente sensibilité, aimait passionnément la peinture moderne lorsqu'il y retrouvait, avec un accent nouveau, les traditions de l'éternelle beauté, et s'adonnait à des publications d'art du meilleur goût. J'étais au courant de ses idées et je savais quels intéressants ouvrages il préparait. Quant à ses deux frères, Georges et Lucien, qui conduisaient avec tant d'heureux succès la fonderie de caractères, ils n'ignoraient pas, bien avant que nous ne fussions entrés en relations personnelles, la sympathie très attentive avec laquelle je voyais se renouveler leurs efforts.

Aussi lorsque, ayant réalisé leurs beaux caractères « Cochins », leur dernière création avant d'aller se battre et mourir pour la France, ils eurent la délicate pensée de le présenter eux-mêmes aux personnes qu'ils tenaient en estime, me firent-ils l'honneur de venir à l'École du Livre (École Estienne) que j'ai la tâche de diriger, me montrer des spécimens de ces caractères, d'une grâce et d'une clarté si fermes, et des charmantes vignettes en si harmonieux accord avec eux.

Je garde dans ma mémoire le ton de simplicité grave et de satisfaction très modeste sur lequel tous deux, d'une amabilité raffinée mais sans artifice, me dirent leur espérance d'avoir conçu et exécuté une œuvre qui peut-être embellirait le renom des industries françaises du Livre, qui peut-être ferait mieux comprendre et aimer au dehors l'esprit et le goût de la France.

Conversation ardente d'espoir et de foi en l'avenir, où nos cœurs se sentirent à l'unisson. Peut-être avaient-ils un peu senti chez moi ce souci de servir le Pays que j'avais trouvé au plus haut point chez eux et qui tout de suite m'attachait profondément à de tels hommes.

Ce matin-là, mieux qu'en n'importe quelle circonstance antérieure, je compris le grand rôle que peuvent avoir dans la vie nationale, et les satisfactions très hautes que peuvent éprouver des industriels intelligents, patriotes, ayant à cœur

CREDO in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem cœli et terræ, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum : *Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia secula : Deum de Deo, lumen de lumine...*

Le caractère *Grasset*, romain et italique.

L'art de tailler en relief le bois ou les métaux et de reproduire par application l'image tracée, date du moyen âge, et s'est perpétué jusqu'à nous presque intact.

*Dès 1423 on trouve des images populaires taillées sur bois...*

L'*Artist labeur*, romain et italique.

# L'ART DE LA PROSE

# *1345 LES MÉDICIS 7890*

Capitales de *Grasset*, romain et italique.


Grand Palais des Champs-Élysées

AVENUE D'ANTIN

Buffet-Glacier

Ouvert pendant toute la durée de l'EXPOSITION de la Société Nationale des Beaux-Arts.

*Déjeuner : 5 fr. Service à la Carte.*

de travailler pour le Pays en même temps que pour eux-mêmes. Les frères Peignot savaient bien qu'ils ne récupéreraient pas avant beaucoup d'années leurs gros débours pour l'établissement d'un tel caractère (plusieurs dizaines de mille francs). Néanmoins, ils avaient, avec une discrétion de bonne tenue, la fierté heureuse du sacrifice consenti pour la gloire de leur maison et l'honneur de la fonderie française. Le souci et l'amour de la France étaient dans la ferveur contenue de leur langage.

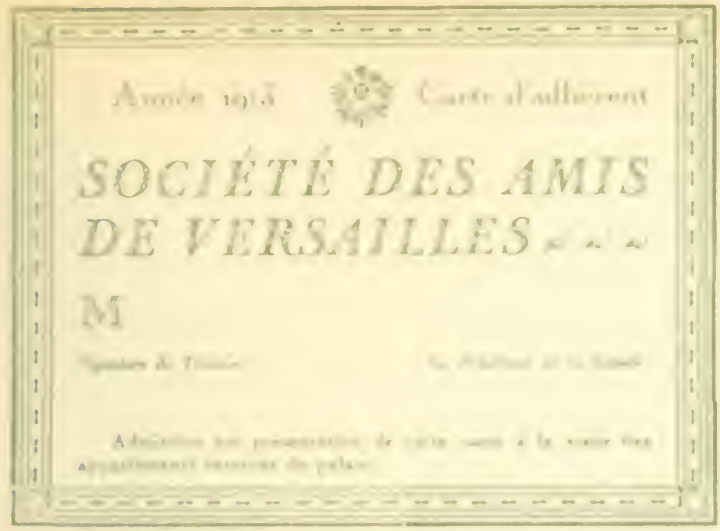
Lorsqu'ils furent partis, après m'avoir promis de revenir souvent dans cette maison du Livre que tous les industriels du Livre doivent considérer comme leur maison, je me recueillis un instant pour prolonger l'impression réconfortante que m'avaient faite ces deux visiteurs d'âme si noble et de si fière trempe.

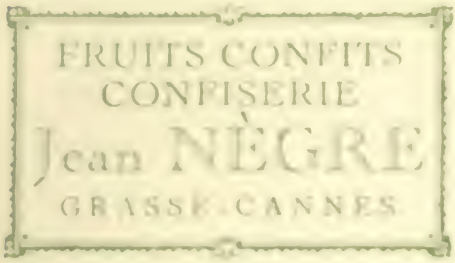
Je ne savais pourtant pas tout ce dont ils étaient capables. L'un et l'autre prouvèrent plus tard que je ne m'étais pas trompé sur la sincérité de leur accent et que leurs propos mesurés n'étaient que la faible expression de leurs sentiments passionnément français.

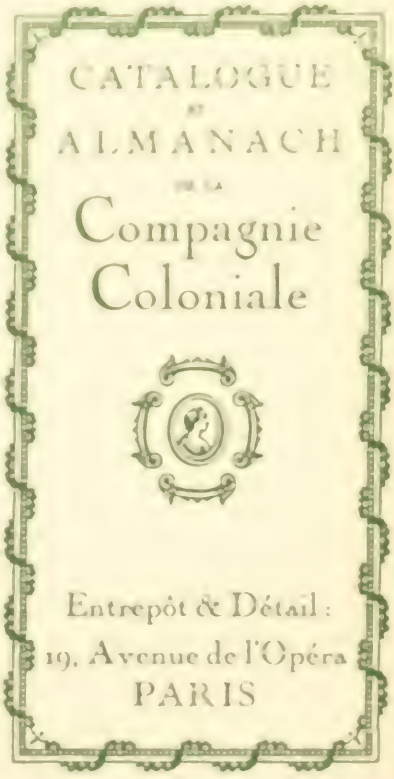
Je ne devais plus revoir Lucien. Et je ne me suis retrouvé qu'une fois avec Georges, alors mobilisé comme adjudant d'artillerie dans le camp retranché de Paris, au lendemain de la mort de son frère André, capitaine de réserve au 43e d'infanterie coloniale, tué d'une balle en plein cœur à la tête de sa compagnie, près de Péronne, durant les péripéties terribles de la « Course à la Mer ».

Ah ! l'énergique soldat que cet officier de carrière, qui, après avoir été un brillant élève de Saint-Cyr et fait avec vaillance des expéditions coloniales, avait traversé de part en part toute l'Afrique soudanaise ! Puis, désirant connaître d'autres formes d'action, il avait démissionné pour faire œuvre personnelle dans l'une de ces industries d'art au milieu desquelles il s'était formé. Le *Villon* du puissant et délicat dessinateur Bernard Naudin devait être l'ouvrage par lequel débuteraient ses éditions artistiques. Venant de se constituer un foyer, il avait installé son tout jeune bonheur dans une maison du quai Voltaire d'où ce raffiné d'art et de beauté voyait l'harmonieuse majesté du Louvre, la parfaite ordonnance du jardin des Tuileries et toute la féerie des éclairages sur la fluidité de la Seine. Il se reposait de son travail en écoutant de la musique, en vivant la plus enchantée des existences parmi les toiles des jeunes peintres dont il aimait les audaces sincères, la couleur ardente ou subtile, les constructions originales. C'était un raffiné et un passionné d'art.

La France attaquée court aux armes. Il reprend du service. Un hasard d'affectation l'attache, en qualité de lieutenant, à une compagnie d'infanterie coloniale commandée par l'un de mes plus chers amis, le capitaine Détanger, romancier de haut mérite en même temps qu'officier énergique, âme d'artiste et âme de soldat, l'un des plus beaux talents de la nouvelle génération littéraire, l'auteur justement réputé, sous le pseudonyme d'Emile Nolly, d'*Yen-le-Maboul*, de *la Barque annamite*, du *Chemin de la Victoire*, de *Gens de guerre au Maroc*, du *Conquérant*. Camarades de Saint-Cyr, ils avaient fait leurs premières armes ensemble et








APPLICATIONS DANS LE STYLE ANCIEN ET VIGNETTES PAR A. MARTY

Monsieur et Madame
LEON TARRIDE
sont heureux de vous faire part
de la naissance de leur fils
Gabriel.

PARIS
128, Boulevard Saint-Germain
Le 31 Mai 1903

# AURIOL CHAMPLEVÉ

## Vignette Sylvie

FONDERIE
G. PEIGNOT & FILS
PARIS

*Française légère, Champlevé, Vignette Sylvie, Française allongée et Ornements Auriol*


AUTOMOBILES

# Marque Stofel & Fils

Bureaux
5, Avenue Kléber
PARIS

Ateliers
78, Rue d'Orléans
NEUILLY

la vie les avait séparés. Mais quelle satisfaction de se retrouver côte à côte, partageant les mêmes responsabilités, les mêmes périls, les mêmes souffrances, pour défendre la Patrie qu'ils chérissaient tous deux d'un égal amour !

Pendant les huit premiers jours de la guerre, cette compagnie du 43e d'infanterie coloniale, formée de réservistes vigoureux, se constitua dans une école du boulevard Arago, assez proche de ma demeure.

J'allais souvent y voir mon ami Détanger, fier de l'entrain et de la grave résolution de ses deux cent cinquante hommes, « prêts, me disait-il, à se faire trouer la peau mais décidés à la faire payer cher », mettant ses soins à ce qu'ils fussent presque coquettement habillés et confortablement équipés pour aller se battre.

André Peignot était animé du même souci. Aussi avait-il, à ses frais, mobilisé des ouvrières et des femmes d'ouvriers de la fonderie Peignot pour aider les tailleurs de la compagnie à réajuster les capotes. Tous ces marsouins, au milieu desquels capitaine et lieutenant vivaient avec une familiarité fraternelle, exprimaient de très bonne humeur l'ambition d'aborder le Prussien en élégante tenue !

Détanger me dit combien il était heureux de pouvoir s'appuyer sur un lieutenant de cette trempe, courageux, plein de sang-froid, ayant fait ses preuves. Que de liens entre André Peignot et moi : ses frères, la fonderie, à laquelle il s'intéressait sans collaborer à sa direction, nos mêmes préférences artistiques, des amitiés communes ! Aussi, durant cette poignante semaine de veillée des armes où toutes les âmes françaises étaient lourdes d'angoisse et d'espérance, eûmes-nous de fréquentes conversations.

Un matin que Détanger avait pris possession devant moi d'un nerveux cheval noir qu'on venait de lui amener pour la guerre — comme il était heureux d'avoir cette magnifique bête pour marcher au combat ! — le capitaine et le lieutenant eurent une joie de soldats-artistes, qu'ils étaient tous deux, à me montrer, frissonnant et chatoyant dans la lumière, le fanion de la compagnie, qu'on leur apportait à la minute même, et qu'André Peignot avait eu la jolie pensée de faire dessiner par le graveur Bernard Naudin, artiste savant et bien inspiré, qui inaugurait ainsi sa belle série de compositions guerrières si émouvantes et si précieuses.

Des femmes animées du plus haut patriotisme, dont l'âme était digne de l'âme ardente et noble des frères Peignot, avaient dominé leur angoisse d'épouses pour broder avec toute leur tendresse les ornements et les inscriptions arrangés par Bernard Naudin dans le goût des étendards de la Révolution. Quel plaisir ils avaient l'un et l'autre à faire flotter au-dessus de leur compagnie d'une vaillance toute française ce petit bout d'art très français qui résumait si bien — Patrie et Beauté — leurs plus hautes aspirations !

C'est côte à côte, autour de ce joli fanion, que, un soir d'août, nous les vîmes partir pour la frontière. Prévenus par eux, nous étions venus leur serrer une dernière fois les mains, en pleine nuit, au carrefour de l'avenue des Gobelins et du boulevard Saint-Marcel où nous savions qu'ils devaient faire une halte de quelques minutes avant de s'acheminer vers la gare d'embarquement : « Nous vous rapporterons l'Alsace-Lorraine, nous dit Emile Nolly sur un ton joyeux de certitude, et, si nous ne sommes plus là à ce moment, vous penserez un peu à nous en vous

# Le Robur

Création
de la
Fonderie
**G. Peignot et Fils**
14, rue Cabanis, Paris

XAVIER MÉRANTE

# LA DANSE

MODERNE

PARIS
*Sylvain Christophe*
11, Boul. des Capucines
1908

# Jules Benoiston

Coiffeur-Parfumeur
6, Chaussée-d'Antin
PARIS

VASTE SALON
DE COIFFURE
POUR DAMES
& MESSIEURS

PARFUMS DES GRANDES MARQUES
EN EXTRAIT, POUDRE, SAVON,
EAU DE TOILETTE, etc

Parfumerie
"Benoiston"

SAVON

*M* *Doit*

*Robur Noir, Robur Allongé Robur Pâle, Silhouettes Rouillé et Ornements Aurel*

disant que tout de même, si peu que ce soit, nous y serons pour quelque chose! » Oui, cher, fervent, héroïque Émile Nolly, grand soldat patriote, maître écrivain, charmant homme à l'énergique regard bleu, au sourire de jeunesse, d'enthousiasme et de calme volonté, vous resterez toujours présent dans les cœurs qui vous aimèrent! — Et, s'enfonçant dans la nuit au milieu de ses marsouins qui, des fleurs au canon de leur fusil, défilaient en chantant, le lieutenant André Peignot nous étreignit une dernière fois les mains en criant, de toute sa foi et de toute sa résolution : « Vive la France! » Nous ne fûmes pas seuls à lui répondre par le même cri d'espoir et d'amour. Il jaillit, magnifique, de toutes les poitrines populaires.

Je ne devais plus revoir ces soldats, ces artistes. Détanger tomba dès la fin d'août en Lorraine. Et son lieutenant André Peignot, nommé capitaine pour le remplacer à la tête de leur compagnie, — en quelles mains est aujourd'hui le fanion dessiné par Bernard Naudin et brodé par des Françaises maintenant en deuil? — tomba en Artois, six semaines plus tard, au cours d'un assaut contre l'envahisseur.

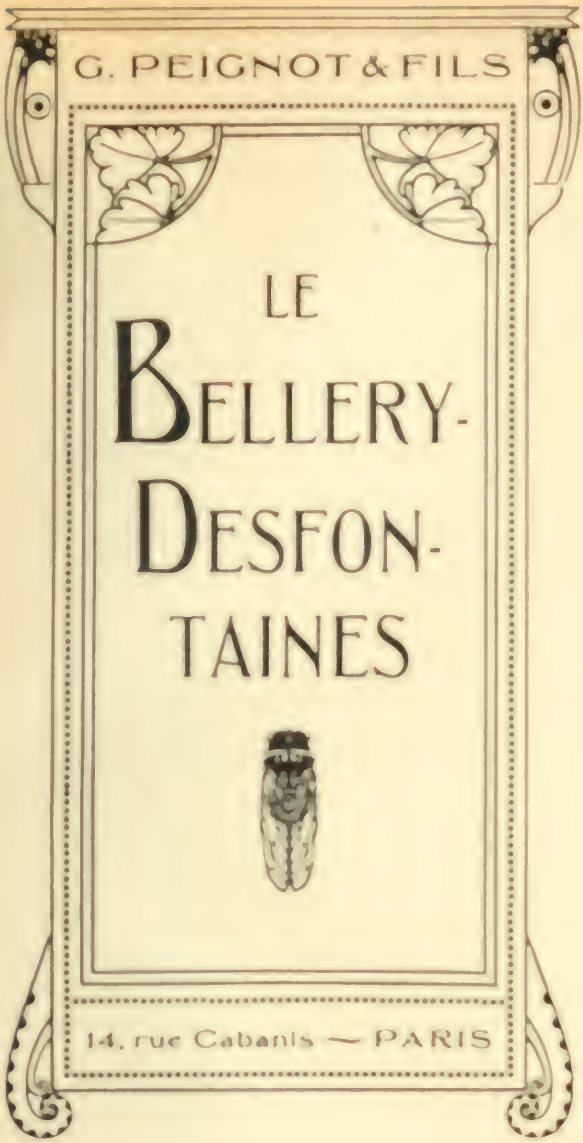
Quelques jours après, ayant été unir mes regrets et ma tristesse à la douleur de cette famille en larmes, je retrouvai le frère d'André Peignot, Georges, dont la douleur stoïque cherchait et trouvait un réconfort dans une constante pensée de sacrifice à la Patrie.

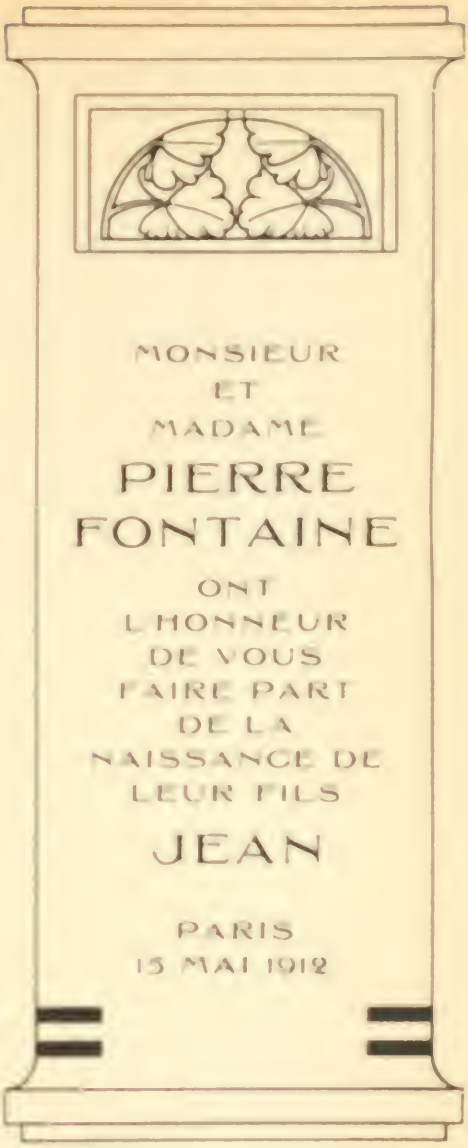
En uniforme d'adjudant d'artillerie, il faisait, aux portes de Paris, dans une batterie du camp retranché — commandée alors, je crois, par le capitaine Marcel Prévost, de l'Académie française, devenu plus tard chef d'escadron puis lieutenant-colonel en d'autres emplois — un service très astreignant, mais fastidieux, de territorial.

Il gardait, dans sa tâche nouvelle de soldat et sous l'étreinte du chagrin, son air grave et calme de croyant. On reconnaissait un grand cœur à la manière tendrement précautionneuse et délicate dont il parlait aux femmes meurtries qui l'entouraient. Mais en même temps on le voyait absorbé par la hantise d'un dessein qui bientôt l'écarterait des devoirs familiaux pour un devoir supérieur. Il s'efforçait de consoler et de fortifier les âmes endolories dont il avait la garde, afin de pouvoir le plus vite possible mettre à exécution son idée, qui était, malgré son âge et le service d'arrière auquel il était justement affecté, d'aller combattre, en première ligne, dans l'arme la plus exposée et à un poste dangereux. Personne ne pouvait se douter de sa résolution, mais déjà son parti était pris. Seule, sa gravité plus silencieuse pouvait révéler l'acte d'abnégation pour la Patrie auquel dès ce moment il s'était arrêté.

Malgré son chagrin fraternel et le souci des nouvelles angoisses qu'il s'apprêtait à mettre au cœur des siens, il eut à mon égard assez de gracieuse liberté d'esprit pour me remercier d'avoir, pendant les premiers mois de la guerre, à une heure où les ateliers des industries du Livre chômaient, pris l'initiative de faire ouvrir l'école Estienne à tous les apprentis de ces professions, qui sans cela eussent été en proie aux mauvais conseils de l'oisiveté et de la rue. Il se rappelait que, durant les semaines d'août-septembre 1914, la Ville de Paris avait, sur ma

SILHOUETTES
" ROUBILLE "
LES NOELS
CARLEGLE




# Paris Monumental Illustré

Le Caractère " Bellery-Desfontaines " et les Ornements " Bellery "

demande, eu la générosité de nourrir les apprentis qui fréquentaient l'École. En bon patron qui s'intéressait cordialement aux siens, il voulut bien me dire combien il avait été soulagé de les savoir dans ce refuge, inespéré pour eux, où, avec plus de cent autres, ils s'étaient perfectionnés dans leur métier.

Le mois suivant, on apprenait que Georges Peignot, non content de faire son devoir là où l'accomplissaient les hommes de sa classe territoriale, avait demandé et obtenu d'aller servir avec son grade dans l'armée active, dans un régiment de choc. Et il avait choisi ce 43e d'infanterie coloniale sous le drapeau duquel son frère André avait versé son sang et s'était endormi dans la gloire de son héroïsme.

LE COCHIN

On est heureux ou malheureux par une foule de choses qui ne paraissent pas, qu'on ne dit point et qu'on ne peut dire.

*Et l'on fausse son esprit comme on gâte son estomac.*

1234567890 — *1234567890*

GENLIS, FRONSAC

*LEVER DE LA REINE*

LE NICOLAS-COCHIN

La sottise ne serait pas tout à fait la sottise si elle ne craignait pas l'esprit. *Le vice ne serait pas tout à fait le vice s'il ne haïssait pas la vertu.*

*12345* 67890

LA FONTAINE

Il était de ceux qui pensent que les devoirs de chacun envers la Patrie et la Société croissent à mesure que la situation s'élève. Ce chef d'une maison réputée et prospère, dont les créations le passionnaient, qui avait bien servi la Patrie durant la paix par les moyens de sa profession, estima qu'il devait l'exemple du dévouement et du sacrifice et ne trouva de calme moral qu'en allant la servir encore sur les champs de bataille.

Pendant quelques semaines d'apprentissage qu'écourtèrent sa bonne volonté et son désir d'être utile, il s'adapta aux méthodes de combat du fantassin. Puis, le plus vite possible, il rejoignit son régiment sur la ligne de feu.

Les simples et nobles lettres que, à partir de ce moment, il écrivit presque chaque jour à ses proches, sous le bombardement, dans la boue des tranchées, à la veille des plus rudes assauts, attestent la grandeur de son patriotisme, son acceptation résignée des pires souffrances, la beauté de renoncement prêt à tous les sacrifices, la sérénité parfaite que lui donnait l'accomplissement du devoir.

Durant des mois et des mois, il servit la France, en se battant pour elle avec

EXPOSITION

INTERNATIONALE

DU LIVRE

DES

ARTS GRAPHIQUES

DE

*LEIPZIG*

1914

Catalogue Officiel

de la

Section Française.

TITRE ET CARACTÈRES MOREAU LE JEUNE. FOURNIER LE JEUNE ET VIGNETTES FOURNIER

la même conviction et autant de bonheur que, les années précédentes, il l'avait servie en faisant fondre des caractères typographiques qui l'honoraient.

Et puis, le 21 septembre, à Souchez, pas très loin du lieu où son frère André était, un an plus tôt à peu près, tombé pour la Patrie, à son tour il tomba.

Sur le champ de bataille comme dans son industrie cet homme doux et ferme, d'une grâce si énergique, fut vraiment un chef. A la tête de sa maison comme à la tête de ses hommes il avait été un patriote ardent et militant qui luttait pour la France.

S'arrachant lui aussi à la maison, son jeune frère Remy, qui avait les dons et la sensibilité d'un peintre très artiste, avait volontairement quitté le régiment de cuirassiers et le quartier de l'Ecole Militaire où, pour de longs mois encore, il se savait à l'abri du péril, et, dans l'espoir de combattre plus vite, s'était fait affecter à l'artillerie de campagne. Ce jeune homme, d'une grâce si paisible, se battit magnifiquement. Le 9 mai 1915, cinq mois plus tôt que son frère Georges, à la glorieuse attaque de Carency, il tomba dans le plein élan du devoir accompli avec allégresse. Il dort son dernier sommeil au cimetière d'Estrées-Cauchy, où reposent tant d'autres jeunes et simples héros qui se sont sacrifiés dans la même bataille pour le salut de la France et où vont souvent les douloureuses pensées de ceux qui les pleurent.

LE MOREAU LE JEUNE

La Fortune est souvent comme les femmes, qui ruinent les maisons où elles ont apporté une riche dot. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

MANTEAUX POUR SOIRÉE

LE FOURNIER LE JEUNE

FONTENOY

Gros corsets de NICOLAS-COCHIN

De par le ROY

Trois fois déjà la famille Peignot avait été meurtrie dans ses plus chères tendresses lorsque, en juillet 1916, le seul survivant des quatre frères, le lieutenant Lucien Peignot mourut, après n'avoir rien éludé de son devoir, pour la Patrie, lui comme les autres, des suites d'une maladie contractée au front.

Il était l'associé de son frère Georges dans la direction de la fonderie. Il partageait fervemment ses idées, ses goûts, son désir d'accroître, par d'heureuses

réalisations et les succès de leur maison si active, le beau renom de l'industrie française. Lorsqu'ils étaient venus, avec une fierté exquisement discrète, m'apporter des spécimens de leur caractère Cochin et des charmantes vignettes du plus pur XVIIIe siècle, c'est ensemble que, chacun complétant la pensée de l'autre, ils m'avaient dit leur patriotique souci d'une industrie française florissante, leur joie de chercher et de créer sans cesse, avec cette arrière-pensée de faire œuvre de bons citoyens utiles à leur pays en même temps qu'ils embellissaient leur maison.

La guerre, qui les avait trouvés si étroitement unis, détermina chez eux le même état d'âme. Dans ces deux cœurs fraternels pareille exaltation silencieuse et résolue, pareille ardeur de dévouement, pareil esprit de sacrifice.

Et le fils de ce bon soldat du pays, le seul mâle qui subsiste de cette lignée de braves, continue à servir dans un régiment de tirailleurs sénégalais destiné aux plus rudes chocs. Notre reconnaissance, notre admiration et notre respectueuse amitié pour cette grande famille française, pour une noble mère qui, ayant la même âme que ses fils, s'est résignée stoïquement à ces quatre meurtrissures, souhaitent que soit épargnée une si précieuse vie. Qu'il nous revienne pour maintenir, avec l'aide du chef actuel de la maison, les traditions dont le voilà l'unique héritier direct.

Et maintenant sur les tombes éparses de ces quatre soldats français héroïques mettons pieusement, comme sur un cercueil de mort vénéré on place son uniforme et ses ordres, le souvenir des belles créations, des principaux efforts par quoi, au milieu de tous leurs autres travaux, ils s'étaient montrés de grands industriels français, hardis et novateurs.

Le drapeau bleu, blanc, rouge qui frissonne au ras du sol sur le coin de terre où ils reposent, est mérité aussi bien par leur vie laborieuse que par leur mort. Sous des formes différentes, c'est le même patriotisme qui inspira l'une et domina l'autre. On peut dire qu'ils ont vécu au champ d'honneur, en travaillant pour la France, comme ils tombèrent plus tard, saignant et mourant pour son salut.

Que notre respect s'incline devant leur brave et heureux effort d'industriels, comme notre admiration se courbe devant leur sacrifice volontaire de soldats.

Sans nous attarder sur les travaux courants de leur maison qui pourtant lui font honneur et suffiraient à son renom comme à sa prospérité, ne parlons que des réalisations tout à fait originales et méritoires par lesquelles ils lui ont donné un très haut rang dans l'histoire des industries françaises du Livre.

Il y avait en France un grand artiste décorateur, Eugène Grasset,

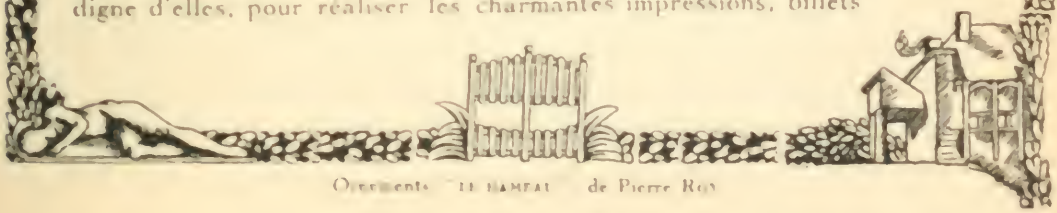
Ornements " DIX-HUIT-CENT-VINGT ", de Pierre ROY.

érudit, chercheur plein de goût, qui, en surveillant lui-même l'exécution de ses ouvrages personnels sur la plante, sur la composition décorative, s'était passionné pour la technique du Livre. Il connaissait à merveille les caractères et les ornements du passé, et en même temps il avait l'amour d'un art moderne, exprimant dans une forme neuve nos idées et nos sentiments d'aujourd'hui. Ambitionnant de doter notre époque d'un caractère typographique qui ne la trahisse pas, il eut la carrure de ne pas reculer devant cette entreprise ardue. Mais il ne put la tenter que grâce aux directeurs de la fonderie Peignot qui, dans leur noble désir de beauté neuve et française, ne se laissèrent pas intimider par les gros frais et les risques d'une telle création.

Eugène Grasset, fort de leur appui, soutenu par leur promesse de réaliser industriellement son œuvre, nous donne le clair, harmonieux et robuste caractère que l'avenir admirera sous son nom réputé, caractère d'une parfaite lisibilité, imprimant bien dans le papier ses formes vigoureuses, et tout le joli peuple de ses vignettes, si délicatement appropriées à la typographie qu'elles ornent, et d'un parfait sentiment décoratif.

Un peu plus tard se fit connaître à Paris un dessinateur de la fantaisie la plus libre, très savant lui aussi et très préoccupé de décoration, ayant donné dans toutes ses œuvres la preuve du goût le plus original : George Auriol. Écrivain charmant à ses heures et grand ami des livres, il fut également attiré vers les métiers du Livre par le soin avec lequel il surveillait la confection matérielle de ses propres ouvrages. Bravement il se jeta à corps perdu dans l'établissement d'un caractère typographique tout à fait moderne, qui n'empruntait rien au passé. Les Peignot n'hésitèrent pas à le fondre. L' « Auriol » naquit pour la joie de ceux qui se plaisent à lire des textes d'une spirituelle fantaisie, d'une clarté pimpante, jeune et bien française, imprimés avec des caractères d'une arabesque libre et souple.

Résolus dans la défense de leurs idées, les frères Peignot ne s'inquiétèrent pas des critiques que leur adressèrent, sous prétexte de manquement aux traditions, les ennemis de toute nouveauté. Mais ces passionnés du goût français y répondirent en allant droit aux plus jolis souvenirs du passé. Pour donner aux œuvres de l'esprit le plus français un vêtement digne d'elles, pour réaliser les charmantes impressions, billets



Ornements « LE HAMPEAU » de Pierre Roy

de faire part, programmes de spectacles, invitations, menus, etc., etc., où se perpétue la grâce de la vie française, ils eurent l'idée d'étudier les plus belles lettres des légendes inscrites sur les meilleures estampes du XVIII^e siècle, les plus jolis caractères et les plus séduisantes vignettes de cette époque. Et avec une remarquable sûreté de goût, renouvelant ces types d'autrefois, ils constituèrent ces caractères Cochin qui sont pour la typographie française une précieuse ressource, pour le public d'aujourd'hui un enchantement, pour notre industrie un brillant succès. Les Peignot avaient assez fait d'heureux efforts dans le sens le plus moderne pour se donner le plaisir, en attendant d'autres créations originales, de cette ingénieuse adaptation du passé.

C'est sur ce triomphe que, pleins d'avenir, de force, d'espérance, ils partirent pour se donner à la France jusqu'au sacrifice.

Admirables serviteurs de la Patrie, aux heures de paix comme pendant la guerre, ils laissent aux industriels de chez nous un grand exemple, à tous les Français le bienfait de l'œuvre par eux accomplie et qui sera continuée. Car leur maison, sacrée désormais pour tous les patriotes, à cause du sang versé après tant de créations précieuses, restera tout animée de leur esprit et poursuivra leur noble effort. Ils l'inspireront encore après l'avoir si bien dirigée. Ils seront aux premiers rangs de ces morts immortels, tombés pour le salut du pays, que nous devons et que nous voulons sentir toujours présents autour de nous.

*Ce Numéro a été composé exceptionnellement en caractères " Cochin " dernière création des frères Peignot.*

[illegible]

[illegible]
[illegible]

Vignettes Auriol

# LES ARTISTES VIGNETTISTES

## COLLABORATEURS DES PEIGNOT

Après 1870, la proclamation de la liberté de l'imprimerie amena la multiplication des ateliers typographiques. Si la réforme était attendue, ceux qui devaient en profiter étaient loin d'être également aptes à exploiter dignement la libéralité qui leur était faite. L'art de la typographie qui avait jusqu'alors ses lois et ses règles connut donc la décadence.

Mais, ce fut pour les fabricants de machines, les fondeurs, l'âge d'or. Tant d'ateliers étaient à monter! Toutefois l'aubaine profita surtout aux industriels étrangers, particulièrement aux Allemands, ainsi que l'a écrit un technicien autorisé, M. F. Thibaudeau : « Rappellerons-nous la méthode d'infiltration? Elle fut simple et logique. Le dépositaire des machines étrangères se fit en même temps l'entrepositaire de caractères et d'ornements de même provenance, dont les fondeurs lui fournirent des spécimens d'emploi d'un luxe tout particulier et d'une exécution parfaite, capables, en un mot, de séduire et de guider les techniciens, de les... emballer même! » Mais dans quel mauvais sens! Car luxe et bon goût ne sont pas tout à fait synonymes.

Les choses allèrent empirant jusqu'aux environs de 1895. Alors l'Exposition de 1900 approchait, et, une certaine émulation se manifestant dans les industries du Livre, il y eut réveil.

Au premier rang des établissements qui réagirent le plus vivement et heureusement se plaça la fonderie Peignot, que son chef, l'ingénieur Gustave Peignot (1859-1899), avait menée de presque rien à la grande prospérité.

En 1897 M. Georges Peignot, le second des fils, prenant en mains la direction artistique de la maison paternelle, entra en pourparlers avec Eugène Grasset pour l'édition du caractère dessiné par lui en vue de l'impression de sa *Méthode de composition ornementale*. Son succès engagea M. Georges Peignot, succédant à son père comme chef de l'établissement, à demander de nouvelles créations à George Auriol d'abord, lequel enfanta une typographie complète; puis à Bellery-Desfontaines ainsi qu'à d'autres artistes, pendant qu'avec le concours de son frère Lucien, il étudiait lui-même et mettait au point des productions variées, notamment la série des Cochins, qui fut le couronnement de son œuvre.

En juillet 1912, la fonderie G. Peignot et fils adjoignait à son fonds celui de la Fonderie générale Ch. Beaudoire et Cie et devenait ainsi propriétaire des poinçons de Firmin-Didot qui s'ajoutaient aux séries modernes de caractères, filets, vignettes et ornements dont l'élégance et l'originalité permettent maintenant à la typographie française de concurrencer brillamment, tant pour les labeurs que pour les travaux de ville, la production artistique étrangère.

La chronologie des « nouveautés » de la fonderie Peignot, s'établit ainsi :

1897. — Création du caractère *Grasset*.

1902-1906. — Lancement des diverses familles d'Auriol. Savoir :

1902. — *Labeur Auriol* et *Française légère;*

1903-1905. — *Auriol champlevé*, ornements et vignettes d'Auriol ;

1905-1906. — Les *Robur*, d'Auriol;

1910. — Caractères et ornements Bellery-Desfontaines;

1910. — Adaptation au goût français du caractère italo-américain *Della Robbia* et création d'ornements appropriés à ce caractère, dus à Grasset;

1912-1913. — Lancement du *Cochin*, du *Nicolas-Cochin*, du *Moreau-le-Jeune* et autres caractères et vignettes inspirés soit des séries de Fournier le Jeune, le célèbre fondeur en caractères du XVIIIe siècle, soit des lettres et ornements figurant dans certains livres entièrement gravés de la même époque;

1914. — Préparation d'un nouveau caractère dessiné par Bernard Naudin en vue d'une édition de François Villon, mais qui ne sortira qu'à la conclusion de la paix.

Les précédents caractères ont été employés pour la première fois à l'occasion de l'impression des volumes et publications dont mention suit :

Grasset. — *Les Aventures merveilleuses de Huon de Bordeaux.* (Firmin-Didot, 1899.)

Auriol labeur. — Revue : *les Arts de la vie* (1904).

Française légère. — *L'Orgie latine*, de Félicien Champsaur. (Fasquelle, 1903.) — *La Canne de Jaspe*, édition des Cent Bibliophiles (1905).

Cochin et vignettes appropriées. — *Journal du Bon Ton* (1912).

Nicolas-Cochin. — *Les Opinions de Jérôme Coignard*, par Anatole France. Edition des Cent Bibliophiles (1913).

En 1897 Grasset ne s'était préoccupé que du dessin de l'alphabet de son caractère. Les ornements devant l'accompagner avaient été demandés à Maurice de Lambert. Cette série, dite néanmoins « Grasset » à cause de sa parenté évidente avec les conceptions décoratives de son parrain, notamment dans les lettres ornées, comporte en plus des dites lettres ornées, des filets, des blocs avec figures ou animaux — d'ailleurs distingués par le monogramme M. L.

Par contre, George Auriol a non seulement dessiné les divers caractères qui portent son nom, mais encore la suite de lettres ornées, vignettes, filets qui les complètent. Créations d'une fantaisie charmante puisée, comme pour ses caractères, aux sources mêmes de l'écriture manuscrite.

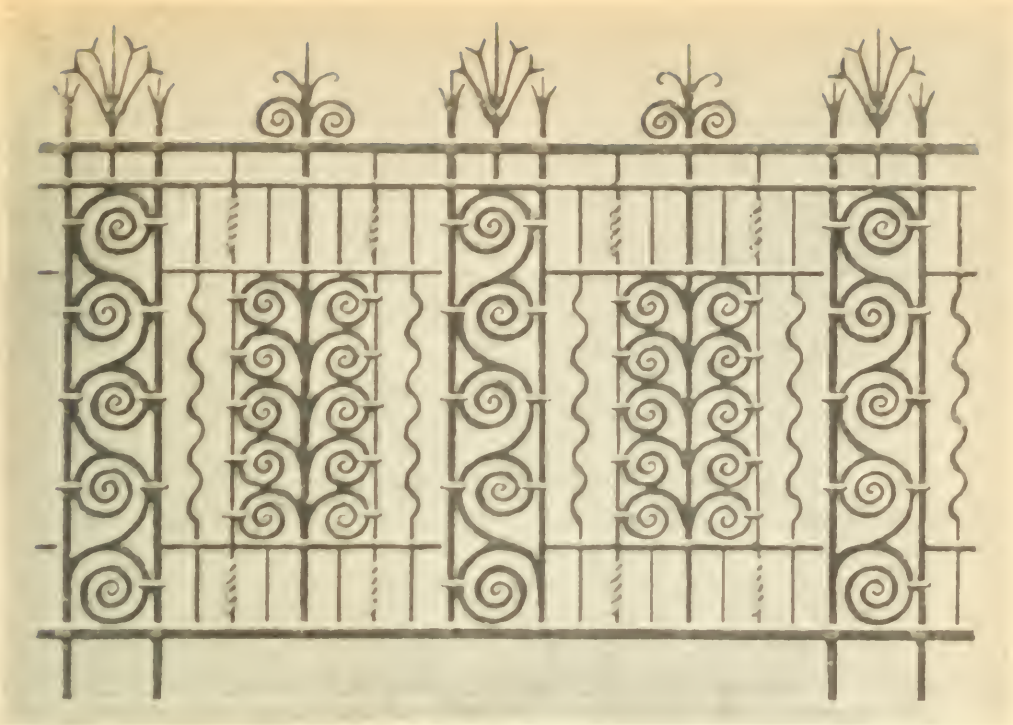
Pour la confection des invitations, menus, cartes-adresses qui alimentent les travaux de ville, si pittoresquement dénommés « bilboquets » dans le langage typographique, la fonderie Peignot a successivement lancé :

1905. — Les *Silhouettes Roubille*. — Les séries de singes et de masques sont entre toutes heureuses.

1910. — Les *Noëls*, de Carlègle. — Ainsi appelés parce que ces ornements inspirés par les personnages de la Crèche, passèrent pour la première fois dans un numéro de Noël.

1912-1913. — Les vignettes André Marty et Pierre Roy, compléments des Cochins. Les *Fêtes surannées*, du premier, observe très justement l'avertissement placé en tête du catalogue des Cochins, « n'empruntent au XVIIIe siècle que juste ce qu'il faut pour se donner l'air vieillot sans être pour cela naïvement convaincues qu'elles ne trompent personne ». D'ailleurs, encadrées de filets noirs mais tirées en couleurs, elles deviennent les plus modernes des fantaisies. Les ornements de Pierre Roy n'ont de même qu'une rusticité apparente, une rusticité Trianon, qui peut donc s'accommoder aux élégances d'un texte, d'une inscription, ordonnés en Cochins.

CHARLES SAUNIER.



*Projet de grille, par Gaillard.* — *Dessiné par Georges de Fontenoy (E. Leyrand.)*

# LE FER ET LA FONTE

Le goût et l'initiative artistique de nos artisans décorateurs n'apparaissent nulle part peut-être mieux que dans le travail de la forge. Ils nous ont habitués, depuis plus de vingt ans, aux expositions, aux salons, à admirer leurs pages de grande ferronnerie : grilles, rampes et départs, cages d'ascenseurs, aussi bien que leurs objets d'usage, grilles de foyer, appareils d'éclairage et de chauffage, ferrures d'appartement, et même leurs objets de parure, délicats bijoux de fer relevés au marteau, repercés et ciselés amoureusement. En même temps, à mesure que les architectes faisaient appel à leur talent, ils semaient dans toute la France de beaux ouvrages de forge, parcimonieusement distribués encore, — le fer original est un luxe coûteux ! — mais assez nombreux cependant pour constituer un ensemble moderne capable de figurer sans désavantage en regard des apports du passé.

Malgré cette prospérité réelle du travail au marteau, attestant la faveur croissante de la clientèle riche et cultivée, on ne peut pourtant pas dire que le fer forgé

ait repris ni qu'il reprendra jamais l'importance qu'il a connue au XVII^e et au XVIII^e siècle. Les ferronniers n'en sont pas cause, bien que dans la grande serrurerie, comme dans les autres arts appliqués modernes, la recherche de l'originalité et l'amour de l'individualisme aient amené comme une nuance de savoureuse anarchie. Chacun a travaillé de son côté, uniquement soucieux de donner corps à ses idées. Nous avons eu de prestigieuses œuvres d'art, mais nous attendons encore le radiateur de chauffage et le lustre électrique logiques. Nous avons vu s'élever des palais, des halls, des galeries, mais en dépit des progrès inouis de la métallurgie, qui met à la disposition des constructeurs des fers de dimensions permettant toutes les audaces et des procédés de travail mécanique que Lamour et ses émules n'avaient pu même soupçonner, nous hésitons sur les formes à donner à l'architecture métallique.

Ces motifs perdent toute leur force quand on les met en regard de la question économique, c'est-à-dire de la différence du prix de revient entre le modèle unique en fer forgé et son substitut exécuté par série en fonte de fer. Toutes les considérations de beauté et de sentiment fléchissent en présence d'un devis de construction impossible à comprimer ou d'un budget de dépenses ménagères qui oblige à rechercher l'article bon marché. La fonte est laide, elle ne se soude pas, elle est cassante, elle ne se prête à aucun décor une fois sortie du moule, mais elle n'est pas chère. Croyons bien qu'elle se substituera de plus en plus au fer, partout où elle offrira un avantage sensible au consommateur.

Depuis bientôt deux siècles, d'ailleurs, que Réaumur a publié son fameux mémoire sur *l'Art d'adoucir la fonte,* la nouvelle industrie a envahi aussi bien le domaine du bois, du cuivre ou du bronze que celui du fer. La fonte est prête pour tous les usages et l'architecte est certain de trouver dans le commerce des éléments constructifs interchangeables, depuis les marches d'escalier jusqu'aux kiosques et aux fontaines monumentales.

Que nous le déplorions ou non, nous sommes donc condamnés à la fonte, comme à la dentelle mécanique, à la toile imprimée au rouleau, à la porcelaine décorée par la décalcomanie, à tant d'autres progrès industriels qui se traduisent par une régression en art évidente. Mais pourquoi nos décorateurs ne font-ils rien pour nous les rendre supportables ? La technique du moulage industriel de la fonte une fois admise, pourquoi ne cherchent-ils pas à y mettre une note d'art ? La fonte ne supporte pas un travail délicat de décor. Pour se démouler aisément elle n'admet que des saillies simples, sans enroulements ni reliefs compliqués. Mais il reste les lignes, la silhouette, les plans, et c'est assez pour qu'un véritable artiste, soucieux d'étudier consciencieusement un modèle, en tire un parti excellent.

Visitez cependant une grande fonderie de fonte et de fer, ou parcourez un album de modèles. Vous n'y trouverez que pastiche ou copie. L'industriel ne prend pas même la peine d'adapter la pièce ancienne. Il la fait redessiner intégralement. On jurerait même qu'il la moule avec ses clavettes, ses assemblages à goupille ou à bague, jusqu'aux coups de marteau de l'ouvrier. Quant aux ustensiles d'usage nouveau, impossibles à renouveler du siècle de Louis XIV ou de Louis XV, les modèles remontent à Louis-Philippe ou à Napoléon III. On serait bien bon de les changer puisqu'on trouve acheteur pour ce bric-à-brac démodé !

RICHARD DESVALLIÈRES

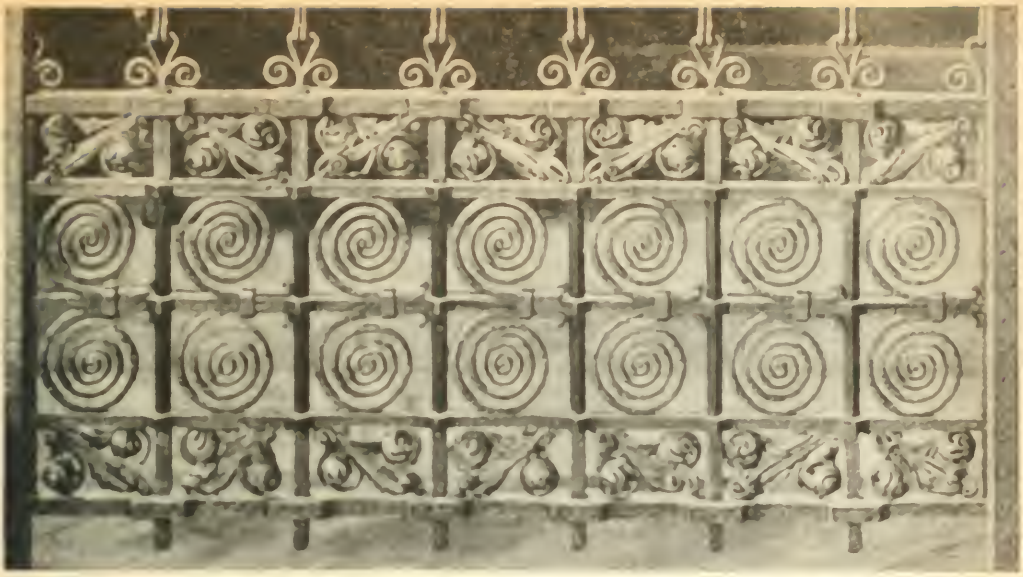
*Bataille de fer forgé*

(Hôtel de M. G. M. Paul, Hoolaard, architecte.)

Et c'est ce dédain des artistes pour la reproduction industrielle qui fait, non seulement, que notre décor intérieur demeure sans grâce avec des objets d'usage incommodes et maussades, mais que l'esthétique urbaine elle-même est attristée par de lamentables lampadaires, des boîtes aux lettres, des bancs, des kiosques qui, par surcroît, se reproduisent à l'infini et font d'autant mieux sentir leur laideur qu'on la retrouve à Marseille comme à Calais, souvent même avec un identique revêtement de peinture. Quel parti cependant on pourrait tirer de ces innombrables pièces du mobilier de nos rues ou de nos parcs! Comme il serait aisé, sans complication de technique et avec des formes plus simples encore que celles qui sévissent depuis un demi-siècle, de répandre un peu de beauté dans le paysage urbain! De la beauté et de la couleur, car la fonte en plein air devrait être, comme le veut M. Dervaux, peinte de tons vifs et chatoyants, de bleu, de jaune, de rouge, au lieu de l'éternel vert des jardins et du bronze florentin des rues et des monuments.

C'est un régal des yeux dont la recherche regarde les artistes, comme aussi de nous donner en fonte les ustensiles de maison dont nous avons besoin et les rendre aussi beaux que ceux de jadis

HENRI CLOUZOT.



Emile Robert — *Bas de grille en fer forgé*

# LA PROFESSION DE FERRONNIER

*par Emile ROBERT*

L'apprentissage de nos jours, doit être envisagé comme une obligation et comme un organisme étant le complément indispensable des premières années.

Il doit faire éclore dans l'esprit de la jeunesse le germe de toutes les qualités de notre race : l'invention, l'initiative, le goût, l'habileté en faisant pénétrer dans les nouvelles couches l'attrait du travail, l'amour de la profession.

Il faudra l'adapter au raisonnement, à la conférence, à la théorie, sous les formes les plus diverses de l'art, pour en faire une institution qui deviendra le centre moralisateur de notre jeunesse.

Lorsqu'on envisage ce qu'il faut de surveillance pour soustraire un enfant de treize à seize ans au contact de tout ce qui captive sa faiblesse, notre devoir est tout tracé. Son avenir repose sur notre vigilance. L'emploi qu'on saura faire de ses premières années tracera le chemin pour en former un sujet utile ou nuisible à la société.

L'enseignement, dans sa première période d'éducation, doit déjà faire vibrer chez l'élève toutes ses facultés, son esprit d'initiative, son raisonnement, son adresse, sa hardiesse, sa volonté. En peu de temps, il est indispensable qu'il prenne confiance en ses propres moyens afin de pouvoir entrevoir toute l'étendue des ressources dont la profession a besoin.

C'est à partir du premier âge, dès la sortie de l'école primaire que, pour l'apprenti ferronnier, cet enseignement doit être appliqué. Il doit être professionnel dans toute son étendue pratique et théorique données simultanément. Et pour sa réalisation, la création de l'*atelier-école* prenant naissance à côté de l'usine et organisé pour un enseignement moderne, nous paraît la solution la plus pratique et la plus féconde en résultats.

L'apprentissage ne doit pas être spécialisé. Tout métier doit y tenir la première place ; et, nous ajouterons que dans la profession de ferronnier le métier *manuel* nous paraît indispensable au début, c'est-à-dire de treize à seize ans, l'étude des moyens mécaniques devant être considérée, dans la ferronnerie, comme un moyen, un avantage de production. Bien entendu, l'exception est faite pour les industries où l'emploi de la machine constitue tout l'apprentissage.

Donc considérons la main, d'abord, comme le premier outil ; la machine comme le second.

car la machine *produit*, mais ne saurait *créer* si la main habile ne la guide pas.

Les règles du métier sont de plusieurs ordres. Elles se relient intimement les unes aux autres.

On peut les définir ainsi : règles de conduite morale, observation des devoirs que le travail impose à l'atelier, principes d'économie sur la valeur du temps, emploi judicieux de la matière, règles du dessin enseigné en communauté d'idées avec la pratique du métier, règles sur la pratique professionnelle, ses principes, ses moyens, règles sur la production guidée par le goût, le but, l'utilité, l'écoulement des produits.

La profession comprend dans ses attributions : le dessin, la sculpture, la forge, l'ajustage, le montage, le repoussé au marteau, la ciselure, la gravure au burin.

L'enfant doit donc apprendre à se servir en premier lieu de la lime pour dresser, calibrer le fer, du marteau pour frapper sur le fer chaud, et des burins pour tailler, sculpter et graver. Dans l'intervalle des heures de travail, vient ensuite le dessin linéaire géométrique qui prépare l'enfant à tracer, sur le papier, l'image de l'objet à exécuter, représenté sur toutes ses faces, avec les indications cotées suivant une échelle de proportions. Le dessin artistique doit également faire corps avec le dessin linéaire pour étudier la forme et agrémenter les contours.

Le passage à l'atelier doit produire sur l'enfant toute une transformation qui commencera à agir sur son caractère afin de l'assouplir aux exigences du travail ; dès son entrée, il devra sentir toute la portée des lois qui en règlent la direction : la discipline, l'attention, l'ordre, autant de facteurs moraux qui lui dicteront sa ligne de conduite pour travailler avec toutes les garanties dont sa jeunesse a besoin pour affronter les obstacles qu'il pourra rencontrer.

La matière première, sous tous ses aspects (fer, plomb, cuivre, etc.), demande à être employée avec économie. Donc la première règle qui doit diriger l'élève à l'atelier repose sur le soin et l'attention qu'il doit apporter pour bien utiliser les fournitures qui lui ont été confiées, une malfaçon entraînant à sa suite une perte de temps, l'usure de l'outillage, la valeur argent de la marchandise et la non-réussite de l'objet.

La main-d'œuvre constitue le principal facteur de la fabrication. Elle doit être surveillée et surtout bien appropriée. Elle représente le capital de chaque travailleur. Au travail, le temps bien employé a toujours une valeur productive. Il est utilisé ou négligé. Utilisé, il devient une source d'avantages que ne peuvent espérer ceux qui le négligent.

Le travail doit donc être enseigné en tenant compte du temps passé pour l'exécuter.

Une œuvre de fer forgé s'obtient par la réunion d'éléments rigides de faible dimension qui doivent offrir une résistance.

C'est à la recherche de la solidité, de la stabilité qu'il faut penser tout d'abord ; la construction aussi impose ses règles. Le goût intervient pour présider à l'harmonie des lignes et des courbes, avec l'équilibre des pleins et des vides.

C'est par une formation multiple des motifs soudés, étirés, ajustés et assemblés que l'œuvre se complète.

*Le fer.* — Le fer, avec ses propriétés de malléabilité lorsqu'il est chauffé, se prête à toutes les manipulations ; il se forge, il s'étire sous le marteau en fines brindilles, il se soude pour former des rinceaux, se rassemble et s'ajuste dans des cadres, dont les barreaux forment la trame d'une fine dentelle métallique.

Par le fini de l'exécution, le fer acquiert une richesse décorative, dont la coloration séduisante projette un éclat argenté obtenu par le polissage. Ainsi paré, sa préciosité pourrait lui faire décerner le titre de roi des métaux. Mais l'impitoyable oxyde qui se dégage au contact de l'humidité lui dispute trop souvent sa souveraineté.

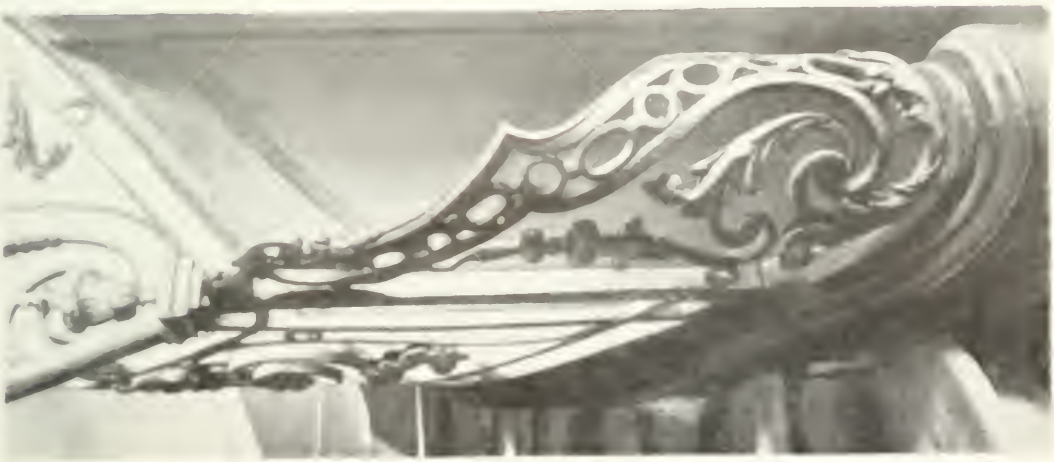
*La tôle.* — La tôle employée dans la ferronnerie participe à la décoration.

Elle se repousse au marteau, en feuilles de faible épaisseur, pour exécuter les fleurs, les rosaces, les reliefs, etc.

Les procédés employés pour la travailler sont assez variés, suivant les travaux à interpréter.

Pour en connaître toutes les difficultés, il faut s'astreindre à une pratique suivie, lorsqu'il faut obtenir d'une feuille de métal mince un relief, un gaufrage ou la reproduction d'un volume. La tôle employée doit être de première qualité, douce, malléable, résistante sous le marteau.

Découpée, ajourée, elle offre pour la décoration une large place à la composition des motifs décoratifs.



*La forge.* — Son travail impressionne et attire les débutants, tout en continuant à exercer sur ses adeptes un irrésistible attrait.

Ne représente-t-il pas la force, le coup d'œil décisif, l'énergie, l'adresse, qui commandent au bras de frapper juste à l'endroit d'où jaillissent, dans l'espace, les étincelles ? Sous les coups redoublés des marteaux, le fer se soude, s'étire, pour obtenir la dernière soudure d'un travail laborieux, celle qui peut tout sauver ou tout compromettre.

## QUELQUES LEÇONS DE TRAVAIL

C'est dans le travail de la matière surtout que l'enseignement du dessin doit, nous l'avons dit, suivre parallèlement l'apprentissage du métier.

Les quelques exercices suivants peuvent donner une démonstration de la variété des petits problèmes qu'un professeur peut faire résoudre à ses apprentis par cette association étroite du dessin linéaire et du travail de la matière.

1 — *Travail d'ajustage.* — Le premier travail d'ajustage a pour objet d'apprendre à l'élève à se servir de la lime, de son marteau et du burin, afin d'obtenir par la suite le maniement de ces outils qui demandent un certain temps avant de pouvoir les maîtriser à son gré pour limer droit, marteler et buriner.

Le premier exercice doit aussi attirer l'attention sur la précision et l'observation des mesures indiquées sur le dessin (fig. 1).

La première étude de dessin linéaire a pour but de se relier avec le travail en obligeant l'élève à tracer lui-même la reproduction du sujet qu'il doit exécuter, lui donnant ainsi l'occasion de se familiariser avec ses instruments de dessin : la règle, l'équerre, le compas.

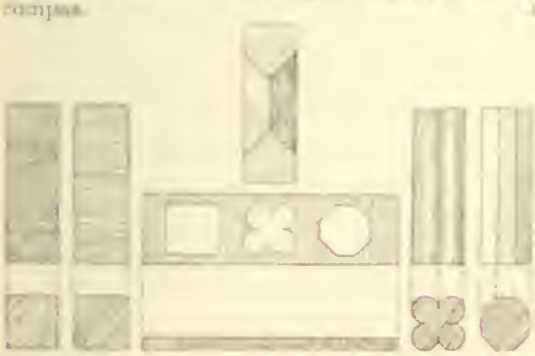


Fig. 1

2 — *Moulage (études d'après nature).* — On fait un moulage avant pour but de fixer les contours et de conserver le modèle d'une feuille naturelle, épreuve en plâtre qui servira ensuite à la leçon de dessin d'imitation, aux études de stylisation, de modelage, de sculpture et du repoussé sur la tôle.

Ce moulage s'obtient d'une façon simple, facile et peu coûteuse. Il suffit d'étendre du plâtre liquide par couches successives à l'envers de la feuille, pour en avoir la copie naturelle ; la feuille ainsi obtenue est scellée sur un petit plateau en plâtre ; le modèle ainsi obtenu servira pour apprendre à dessiner au fusain dans le sens de la forme, des proportions, de l'éclairage, de la coloration.

3 — *Repoussé sur tôle, dessin, sculpture.* (fig. 2). Le premier exercice du repoussé consiste à faire un dessin à la plume, de la feuille qu'on doit exécuter afin de la reporter sur la tôle pour en découper les contours.

Fig. 2

Le sujet peut s'obtenir soit à froid, soit en faisant chauffer le métal, tout dépend du genre de travail à obtenir.

Les moulages en plâtre offriront une indication précieuse sur l'aspect général de la feuille et de son modèle pour servir de guide au repoussé au marteau.

4 — *Limite et ajustage, assemblage, composition.* — Encadrement composé de huit morceaux de fer carré assemblés moitié par moitié (fig. 3).

Ce modeste travail peut être considéré comme la plus simple expression d'un objet dont la réalisation constitue un ensemble et dont l'exécution réalise un exercice à la portée des capacités d'un jeune débutant. La variété de décoration qu'on peut y ajouter offre une prise à l'idée de composition. Pour le travail, lorsqu'il faudra l'assembler, la régularité du tracé s'impose ainsi que la précision des ajustages ; autant d'exercices qui doivent s'enchaîner entre eux afin de pouvoir avancer progressivement avant d'aborder un travail plus compliqué.

Les deux motifs décoratifs ici représentés sont formés de quatre éléments qui sont le point de départ du premier exercice de forge : un morceau de fer

étiré en pointe, gravé et roulé en volute, quatre pièces semblables, assemblées par un carré de tôle gravée, nous donnent l'aspect du motif représenté sur le tableau.

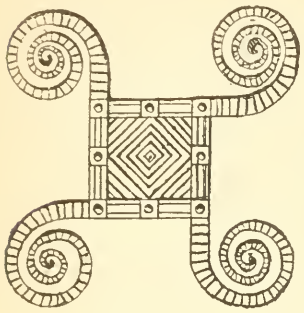


*Fig.* 3

Le second motif se compose de parties coudées à angle vif avec un morceau de fer carré.

Un coude s'obtient en pliant le fer à l'équerre sans le rompre.

Ce travail se fait en serrant une partie du fer dans l'étau à l'endroit voulu pour obtenir le coude ; plusieurs *chaudes* sont nécessaires pour ramener l'angle, en refoulant à petits coups le fer à chaque chaude. Les deux pièces semblables, exécutées et réunies par un ajustage à *mi-fer*, forment un motif qui peut être interprété dans un sens décoratif sous plusieurs aspects, comme l'indique l'étude faite sur le dessin de la pièce *(Fig.* 3 *bis.)*

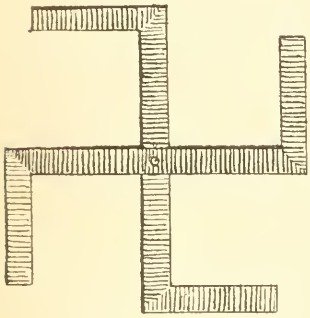


*Fig.* 3 *bis*

5. — *Etude d'après nature (fig.* 4*).* — A la suite du dessin d'ornement, le dessin d'après nature peut suivre, appelé à fournir pour la composition des éléments décoratifs recueillis et étudiés directement ; ils ont pour les élèves la valeur positive et réelle de l'impression ressentie au contact de la vie, de la couleur, de la forme, des mouvements.

Le dessin d'après nature se rapporte à la géométrie dans la répartition des formes ; cette partie du dessin sera, pour l'ouvrier, le côté distrayant autant qu'indispensable.

Le cahier constitue pour l'élève laborieux le plus précieux des documents, en lui livrant les impressions ressenties de chaque journée de travail. Il restera le lien étroit entre l'instruction primaire, le dessin à main levée, le résumé journalier des conseils, la notion des procédés de fabrication, les détails de

*Fig.* 4

construction, autant de sujets réels qui, par leur importance écrite, obligeront l'enfant à conserver, à perfectionner au contact de la réalité, son petit bagage d'écolier.

6. — *Dessin d'imitation, industriel, mécanique.* — A côté du dessin d'art, le dessin mécanique a son importance dans la ferronnerie ; il est indispensable dans nombre de circonstances.

Par le côté précis et l'exactitude des plans il oblige l'élève à bien le connaître ; l'exécution d'un *nœud de compas*, d'une *charnière*, d'une *équerre* impose au ferronnier de savoir faire un ajustage avec méthode ; le fini d'un travail dans certaines circonstances demande aussi à être fait avec précision.

7. — *Forge, ajustage, montage (fig.* 5*).* — Application de divers éléments exécutés à la lime, à la forge, en vue de composer un motif d'ensemble qui renferme dans sa construction ce qui constitue les principaux éléments d'une grille : *cadre, ornementation, châssis vitré, loqueteau* et *fiche*, tous motifs exécutés par le même élève, façon de deux équerres *coudées à angle vif*, ajustées d'angle à *queue d'aronde*. Pour obtenir le cadre, motif central composé de deux pièces en fer carré, étiré en pointe de chaque bout roulé et gravé, ajusté, en *croisillon*, quatre petites volutes pour l'encadrement, ajustées et assemblées sur le cadre.

Exécution d'un châssis en fer *rainé*, coudé aux deux angles à la forge, et ajusté des deux autres pour rendre une partie mobile afin de permettre de vitrer.

Exécution de toutes les pièces du *loqueteau*. Exécution et pose des *fiches*.

Second motif, composé d'un cadre en fer plat de cinq carrés de quatre motifs forgés.

Le cadre comprenant deux parties de

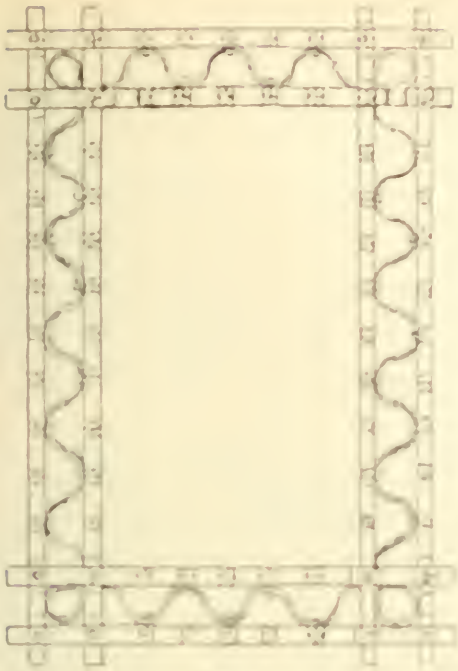


Fig. 5

chacune deux cordes à angle vif, assemblées moitié par moitié et positionnées sur un cadre, ce motif d'ensemble a été composé en vue de recevoir les quatre pièces forgées, chaque élément représente dans son exécution deux soudures, ce qui constitue pour l'élève un premier essai pour réunir deux morceaux de fer ensemble au moyen d'une soudure à la forge : la préparation, la pièce soudée, la pièce ouverte, la pièce terminée et épaulée pour être mise en place. Ce motif, dans sa simplicité et son petit volume, peut servir de point de comparaison pour l'exécution d'une grille en son entier.

Fig. 5

8. — *L'ajustage, la gravure, la ciselure, la sculpture (fig. 6).* — Nous retrouvons la suite des exemples dans toute leur variété avec un même morceau de fer transformé sous différents aspects : taillé à facette, profilé en fleuron, moulure en forme de tore, de chapiteau, sujets sculptés, etc...

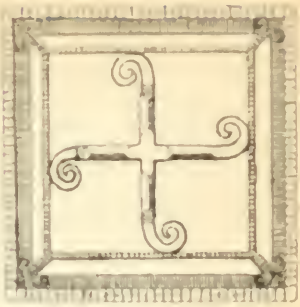


Fig. 5

9. — *Dessin de composition, ajustage, assemblage, application (fig. 7).* — Rosace destinée à suspendre des lampes électriques au plafond ; *appareil d'éclairage*, travail exécuté par l'élève suivant son dessin, avec application des ornements en tôle repoussée.

Exécuté en petit fer carré. L'élève employé à exécuter cet appareil commence à apprécier

Fig. 6

l'importance du travail qui lui est confié lorsqu'il a réussi à le mener complètement à bien.

10. — *Dessin de composition, ajustage et assemblage, application (fig. 8).* — Le point de départ de la composition est fixé par les premiers principes de la géométrie : la ligne droite, la ligne parallèle, la ligne brisée, la ligne courbe, la ligne courbe ondulée. Le programme donné à l'élève était d'obtenir la composition d'une frise rainurée et mise au point pour être exécutée. Le point de départ des lignes de chacun des modèles exécutés ont motivé pour l'élève un travail intéressant par le tracé grandeur d'exécution

Fig. 7

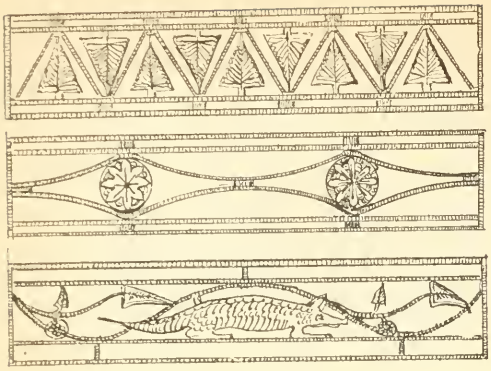


*Fig.* 8

sur tôle, le débit du fer, qu'il a fallu dresser, dégauchir, ajuster et assembler ensuite sur l'épure ; le tracé des trous pour le montage, la forge des coudes et des angles, ajustage à mi-fer, exécution des motifs décoratifs tirés des études d'après nature, utilisation des travaux de tôle repoussée. Travail de petite étendue réunissant tous les principes du métier.

11. — *Application à la composition décorative des motifs exécutés séparément.* — Cadre en fer, carré de 0, 020 sur 0,22 de côté, donné en exercice pour enseigner les différents principes d'assemblages mis en pratique dans le cours des travaux, tels que *tenons goupillés*, *tenons mortaises*, assemblage à mi-fer à *onglet*, vissé en bout.

Cadre assemblé avec des fers ronds sur des carrés, fixé par des goupilles, cadres avec motifs forgés, assemblés avec des carrés.

Ces deux derniers motifs ayant été composés en vue d'utiliser les cubes donnés en exercices aux débutants *(fig. 9)*.

12. — *Forge et ajustage.* — Ce travail représenté sous la forme d'une poignée, offre comme exercice de forge un exemple excellent pour apprendre à souder une bague sur une tige de fer ; il offre aussi, en variant la composition des modèles, bien des exemples de manipulation et de procédés qui en font un sujet intéressant à façonner l'ajustage; la ciselure y trouve aussi à s'employer utilement *(fig. 10)*.

Ce simple exposé ne tend qu'à définir le point de départ d'un enseignement qui se base sur la production. Les exercices précédents peuvent être, d'ailleurs, variés à l'infini. Les résultats que nous avons obtenus depuis longtemps pour leur application nous permettent d'affirmer qu'ils ont été fructueux pour l'éducation de nos apprentis ferronniers.

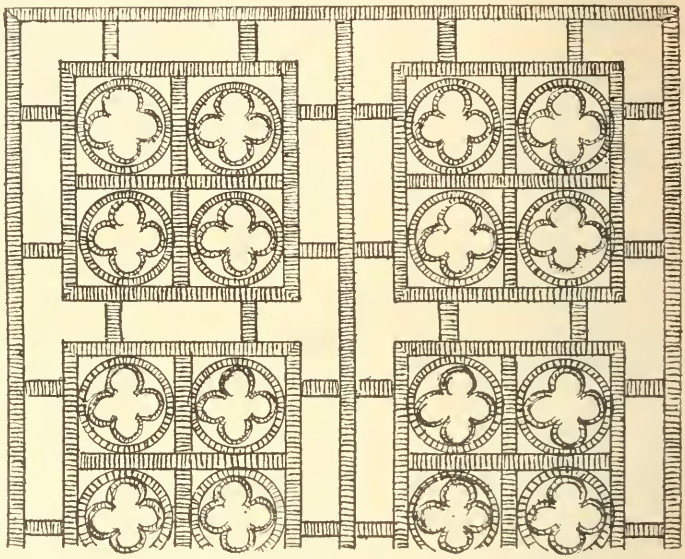


*Fig.* 9

EMILE ROBERT,
*Maître ferronnier.*

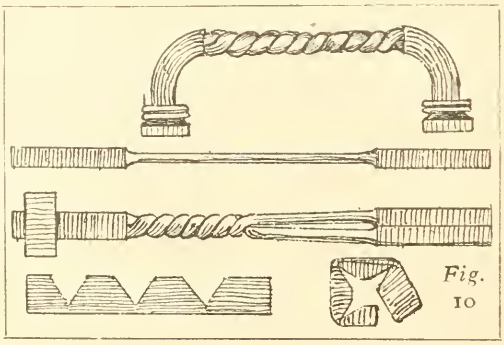
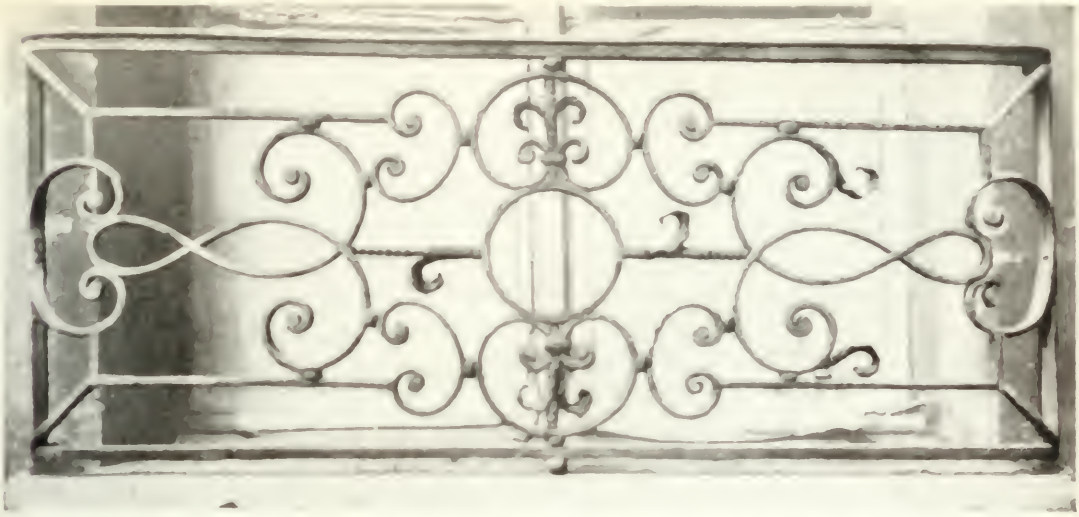


*Fig.* 10

BALCONS



FIRST OF ENTRANCE, AT THE POTOMBERIES, A PARIS

BALCON A L'HÔTEL DE MONTMORENCY, 5, RUE DE MONTMORENCY, A PARIS

*Imposte en fonte d'un cabaret (XIXe siècle)*

# LA FONTE

## ET SES APPLICATIONS INDUSTRIELLES

*par Adolphe DERVAUX*

Les catalogues des grands fondeurs, de ceux-là même qui se dénomment — aristocratiquement et parfois avec usurpation — *fondeurs d'art*, présentent au public, en de luxueuses planches concluantes, des copies serviles — ou presque, la matière s'y refusant — des ouvrages légués par le passé.

Point n'est besoin de rappeler l'imposante quantité de véritables chefs-d'œuvre de ferronnerie que sont les balcons, impostes, rampes d'escaliers, enseignes, marteaux de portes, armatures de puits, grilles de parcs, clôtures de chœurs d'église et appuis de communion, voire devantures de marchands de vins qu'on appelait *cabaret*.

Nous avons tous présentes à l'esprit la grille de Maisons-Laffitte — aujourd'hui au Louvre et entourée de sacs de terre à la Galerie d'Apollon — et les grilles du Peyrou à Montpellier ; du château de Versailles, du Palais de Justice à Paris, etc.

Si l'agréable arabesque des balcons du XVIIIe siècle varie à l'infini, c'est à cette abondance que nous devons l'énorme quantité de barbares copies que les industriels en ont tirées.

Presque toutes ces merveilles ont été *honorées* — j'aimerais mieux dire *déshonorées* — par le choix de MM. les fabricants de fonte dont les constituent les *modèles* (sic) les plus réussis.

Une fenêtre dont l'appui de pierre en contre-courbe lançait, pour ainsi dire, au-dessus des passants la jolie d'un motif contourné, mais unique, est souvent adoptée par eux. Ils en tirent, à plat, une suite à répétition d'un balcon courant, une rampe d'escalier, une protection d'ascenseur.

Les assemblages à goupille ou à bagues et les clavettes sont fidèlement moulés puis ébarbés à la lime. Et les coups de marteau y sont imités. C'est de la barbarie, nous le savons tous, même lorsque nous nous laissons tenter par le charme qui, malgré tout, subsiste encore de l'ancien dessin, si le dessinateur copiste est habile.

Comme le disait un homme de progrès, un grand savant (c'est à dessein que nous ne citons pas un artiste), comme le disait donc

Chevreul, à propos « du vitrail qui ne doit pas ressembler à la peinture » :

*Les arts divers doivent conserver leur caractère spécial.*

Il est de toute évidence qu'ici le progrès, qui créa le moulage industriel de la fonte, amena une régression. Autrefois l'artisan inventait et, expert en son métier, exécutait sa propre invention. Aujourd'hui le dessinateur n'est plus qu'une moitié de l'artisan, l'autre moitié étant la machine.

Par peur du nouveau, de ce nouveau — renouvelé, dirons-nous, d'âge en âge — qui fit la gloire et la fortune de nos ancêtres, et aussi par ignorance du métier (qu'un mécanicien exerce très loin de la planche à dessin), le dessinateur copie les formes périmées de l'ancien artisan dont il est désormais impossible de réunir les deux fractions en un même organisme.

Cependant notre imagination peut arriver à nous faire oublier l'origine de telle pièce, unique jadis, faite au marteau et reprise au ciseau, qui sera désormais coulée dans un moule de sable, par série de cent.

Mais que dire de la confusion dont le dessinateur, subissant cette éducation du faux, est fatalement victime pour des formes modernes qu'il peut créer ?

La fonte de fer est le résultat de la carburation du minerai de fer. On brûle dans des hauts fourneaux un mélange de charbon et de minerai.

La coulée s'opère dans des formes de sable. La *gueuse* ainsi obtenue est très impure et chargée de silice. La fusion de la *gueuse* lui enlève une grande partie de ses impuretés. On coule, alors, soit dans des moules pour les pièces marchandes grossières, soit dans des *cubilots*.

Après une deuxième fusion, le contenu des cubilots se fige dans les moules définitifs du commerce, pour les pièces les plus fines.

La fonte pure, dite *synthétique*, peut aussi s'obtenir par l'action de l'électricité.

La fonte est plus fusible que le fer. Elle ne se soude pas ; on doit l'assembler. Elle est cassante et ne peut donc être ni frappée, ni forgée. Il ne s'agit pas là de propriétés physiques n'intéressant que la science métallurgique. On en déduit immédiatement quel rapport existe entre ces propriétés et le décor que la fonte peut constituer ou celui qu'on peut lui adjoindre.

Plus la fonte est carburée, plus elle est grise, poussant même jusqu'au noir. Il est important de tenir compte de sa couleur, si on ne peut la peindre, par exemple, à cause de la température subie, ou du climat.

Dans la fonte grise, on peut percer des trous, qui n'auraient pas été réservés à la coulée, et même faire des entailles au burin.

Travaillant peu à la flexion, on l'emploie tout de même pour clôtures, protections, adornée de moulurations ou de motifs peu coûteux à obtenir. Comme appuis de balcons, dessus de cauiveaux, obturateurs horizontaux d'orifices, elle ne s'adapte qu'aux petites portées et ne supporte que de petites charges.

Employée ainsi à la flexion, elle doit être de section triple par rapport au fer doux, ou même quadruple, pour plus de sécurité. On peut considérer qu'elle ne porte que de 15 à 16 kilos par millimètre de section.

Mais, étant peu malléable, elle résiste extrêmement à l'écrasement.

Par millimètre carré de section, elle porte de 35 à 75 kilos lorsque la hauteur du point d'appui qu'elle constitue équivaut à cinq fois sa largeur, tandis que le fer, dont elle a sensiblement le poids, porte 70 kilos et le chêne 7 kilos seulement.

On comprend l'intérêt de ces renseignements pour des artistes, malgré l'aridité des chiffres, car ils peuvent indiquer, par empirisme, la section d'objets résistants en fonte par rapport à la section d'objets en autres matières, lorsqu'il s'agit de composer un dessin avant que l'ingénieur n'intervienne.

Les assemblages se faisant à tenon et mortaise ou à mi-épaisseur, on ne peut assembler que pour de faibles résistances : grilles, balcons, etc., etc., et par petites parties.

Il ne faudra jamais se soustraire à l'application de ces théories, d'apparence scientifique, qui sont la clef véritable du décor en fonte.

Lorsque la grande solidité n'est pas en jeu, on emploie la fonte de préférence au fer forgé chaque fois qu'un motif se répète, puisque plus il se répète, moins le moule qui le crée coûte cher et moins dispendieuse est également la mise en train de l'ouvrage.

Certes ceci ne veut pas dire que l'on puisse copier en fonte le motif qui seyait en fer. Nous sommes tout à fait opposés à l'entendre ainsi.

Les chiffres donnés plus haut montrent déjà que la matière s'y refuserait.

La fonte, suivant l'expression consacrée, *sort de dépouille* d'un moule d'une seule pièce et, dans ce cas, est peu coûteuse. Ou bien, travail plus compliqué, partant plus onéreux, elle est coulée dans un moule à pièces multiples.

Mais, jamais, elle ne pourra revêtir l'apparence du métal battu au marteau, rougi au feu, soudé, brasé, étampé ou repoussé.

Au surplus la coloration et la qualité du grain sont absolument différentes en l'une et l'autre matière.

Pour la fonte, les bavures, les bavures ou les coutures sont reprises au burin ou à la lime ; il ne faut pas oublier que les parties touchées par l'outil prennent l'oxyde plus rapidement.

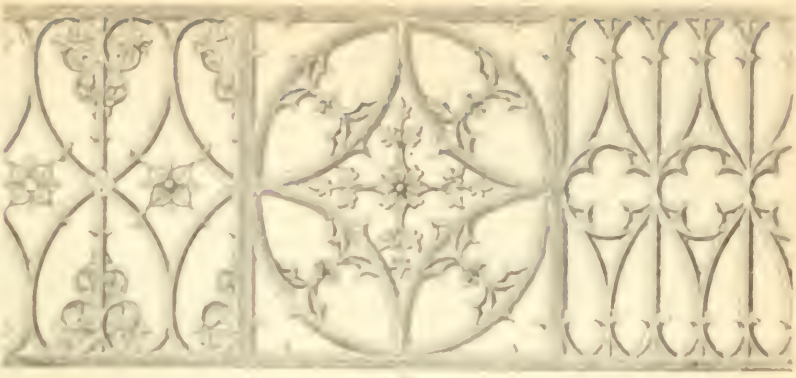
Si la pièce est importante ou si elle est mince, le grain est différent.

La rapidité avec laquelle se fige le métal en fusion est naturellement plus grande pour les petites pièces que pour les grosses. Il en résulte alors, et c'est intéressant, que les pièces minces et la surface des grosses pièces possèdent un grain plus fin que la masse elle-même, à cause de la solidification plus rapide contre les parois du moule. La masse reste moins dure et plus cassante.

La résistance d'une pièce est alors relativement plus grande si elle est étroite que si elle est large. On a donc tout intérêt à établir des pièces creuses pour lesquelles le refroidissement se fait à l'intérieur en même temps qu'à l'extérieur. Et, pour l'homogénéité, mieux vaut rester dans les mêmes épaisseurs pour la même pièce.

Dans le dessin du moule, il faudra tenir compte du retrait de la pièce qui est de un centième environ.

Bien que d'apparence indigeste, ces détails minutieux doivent être présents sans cesse à l'esprit du dessinateur.



*Appui de cheminée*, par Avril, *graphographe de la Société industrielle*

Ce fut vers 1810, seulement, qu'un industriel français, nommé André, eut l'idée d'utiliser la fonte de fer pour l'usage courant du bâtiment.

Et l'on n'ignore pas combien le règne de Louis-Philippe nous a laissé d'exemples de grilles, de balcons ou de cheminées en fonte. C'est exceptionnellement qu'avaient été exécutés, avant le XIXe siècle, des objets de fonte.

On montre encore des réchauds datant du XIIIe siècle. Le Musée de Cluny renferme des landiers du commencement du XVe siècle. Celui de l'Union Centrale en possède de charmants exemples. C'est à l'époque de la Renaissance que se répandit la mode des chenets et des plaques de contre-cœurs de cheminées, également en fonte.

Il ne faudrait pas conclure de tout cela qu'on a le droit, au XXe siècle, de dessiner pour la fonte de fer un lampadaire électrique de style *Louis XIII*, une salamandre Louis XV, un balustre (en silhouette seulement et à jour) de la période Henri IV, une banquette pour tribune de champ de courses Louis XII, un entourage de tombeau gothique, un chemin de croix roman, un lit pompéien, un porte-parapluies égyptien, une table de jardin cypriote, une fontaine Wallace thébaine.

On voit cependant à peu près tout cela chez divers marchands ignares ou dépourvus de scrupules ; parfois ces objets sont même signés de noms d'artistes officiellement appréciés.

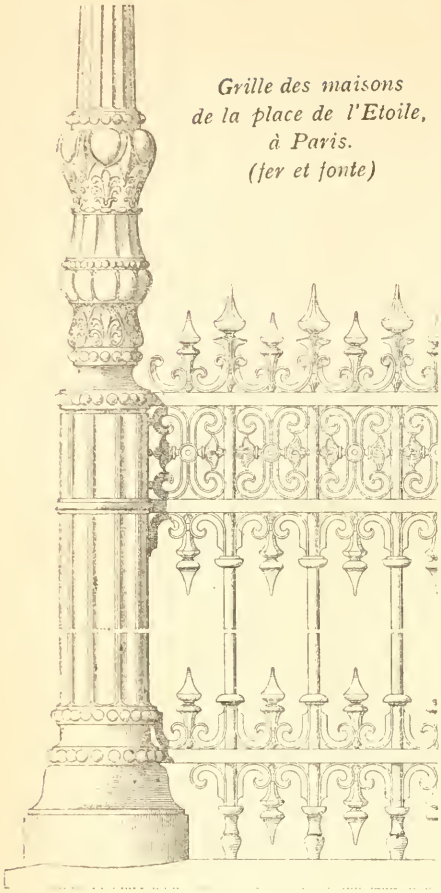
De nos jours, la fonte moulée remplace volontiers le bronze. C'est de la dinanderie pour pauvre.

On fait, avec cette matière, une grosse économie sur le laiton. Elle est toutefois moins durable, à cause de l'oxydation, mais aussi moins sujette à être fondue puisqu'on n'en peut faire ni de la monnaie de billon, ni des garnitures d'obus.

En tous cas, elle a acquis droit de cité dans nos mœurs ornementales. Elle est digne d'être appréciée pour les services qu'elle rend quand on l'emploie suivant ses qualités propres sans la jamais confondre avec le fer forgé dont elle n'a pas la souplesse, ni avec le cuivre dont elle n'a pas la préciosité. Il ne faut pas davantage la revêtir de peinture afin de la déguiser en marbre, en acajou, etc. Ne lui octroyons en aucun cas d'allures anachroniques, telles que celles que nous venons d'énumérer.

Avec la fonte, comme avec tous autres matériaux modernes, il faut se répéter qu'elle ne supporte pas les apparences conventionnelles connues, dites classiques.

La section des pièces doit être calculée que



*Grille des maisons de la place de l'Etoile, à Paris. (fer et fonte)*

ce soit pour des fermes de halles, des arches de ponts, des poteaux de soutien, des grilles ou des garde-corps.

Leur silhouette dépend de cette section déterminée par les chiffres. Il reste à faire jouer les chiffres sur assez de pièces de volumes divers, pour conférer à celles-ci et à leur assemblage une proportion agréable.

L'œil doit donc s'habituer aux formes de fonte comme il s'est habitué aux formes de briques et de pierre, lorsque, jadis, le marbre antique fut remplacé, dans la construction et dans le décor, par ces « nouveautés »...

Et voici où gît la difficulté : c'est de faire admettre au public les formes auxquelles il n'est pas accoutumé; ce n'est qu'à force de bon goût et de raison franchement manifestée, à force d'honnêteté et de soin dans la composition, de respect de la technique, à force de tenir compte des commodités, que l'on y peut parvenir.

Les acheteurs qui, si facilement, acceptent les coûteuses évolutions et les revirements inattendus de la mode féminine, par exemple, ne sont pas aussi rebelles aux innovations que nous le pensons généralement.

La fonte porte, au sortir du moule, sa forme définitive, tout au moins si le modèle a tenu compte du retrait. Elle est à elle-même son propre décor.

Nous disons qu'il convient de tenir compte honnêtement de la technique des fabrications. Celle de notre métal est bien particulière ; ne nous en écartons jamais.

Grossièrement démoulée, lorsqu'il s'agit d'une grosse pièce, elle ne supporte ni décors ténus, ni profils délicats. Si donc le modèle comporte des finesses, la pièce montrera des imperfections sans nombre : manque de matière, empâtement des détails, etc., etc.

Le démoulage doit être facilité par la nature simple des saillies et, s'il ne s'agit pas de moules complexes, très coûteux, le mieux est de proscrire absolument les doubles retours des reliefs sur eux-mêmes ; l'objet ne serait plus *de dépouille.*

Le même élément décoratif adapté au bois, à la pierre, à la terre cuite, se traite différemment de l'une à l'autre matière. Deux moulages en plâtre ou deux dessins doués d'un beau caractère, faits d'après une feuille d'acanthe en bronze et une feuille d'acanthe en marbre, l'une et l'autre exécutées aux bonnes époques, montrent inéluctablement en quelle matière elles ont été interprétées.

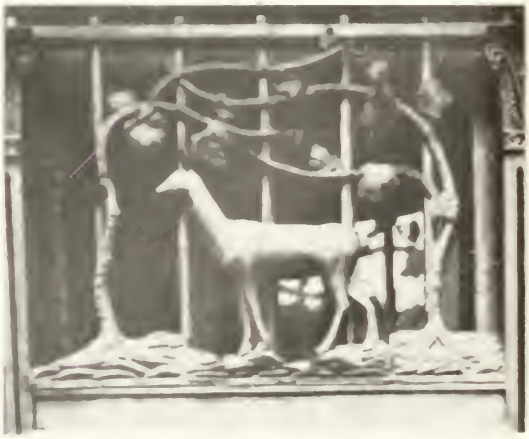
Il doit y avoir une différence absolue entre une feuille de platane coulée en fonte de fer et une feuille de platane martelée et ciselée dans du fer doux ; entre une volute venue d'un seul moulage et une volute forgée rapportée et soudée.

Mais avant de songer à parer la fonte, indépendamment de sa destination, il faut d'abord s'intéresser à cette destination qui dictera et la forme et la proportion générale. Car l'architecture d'un objet : colonne de support, pied de lampadaire, montant de grille... ne consiste pas dans le détail, mais dans l'ensemble. Pour la conception de l'ensemble, on devra tenir compte des figures géométriques, des plantes, des animaux qui, en surépaisseur ou en creux, affaibliront ou renforceront l'objet.

Les appuis verticaux ou colonnes ne devront en aucun cas dépasser, en hauteur, quarante fois le diamètre.

Ils ne seront pleins que pour diminuer la section et seulement afin de supporter des poids peu considérables.

ENSEIGNES



*Chapiteau au Marché de la Chapelle, à Paris.*
A. et L. Mayer, architectes.

Pour de fortes charges, ils seront creux. On les galbera, la partie faible d'un poteau étant au milieu, non pas aux extrémités. Ce qui explique, par des causes physiques bien observées, le renflement des colonnes classiques. Le chapiteau n'est utile que s'il porte en encorbellement des arcs ou des poutres. La base permet de répartir la pression sur une plus grande largeur de fondation.

Les saillies du chapiteau et de la base doivent donc dépendre respectivement de l'encorbellement et du poids à supporter. Ce ne sont pas des ornements proprement dits, mais on peut les employer à décorer.

Il se peut que, pour un unique point d'appui, on ait intérêt à conjuguer deux colonnes ou davantage. On devine tout le parti décoratif que l'on peut tirer de cette disposition pour laquelle une extrême légèreté n'empêche pas l'œil d'être rassuré.

Mais pour la grande construction, on abandonne, de plus en plus, les éléments de fonte. Bientôt, même, on n'aura plus à s'en occuper que rétrospectivement.

On se sert, cependant, de moules de fonte pour coffrage de murs destinés aux maisons à bon marché. Dans le coffrage, on emplie du béton. On pourrait s'exercer à donner à ces moules une forme décorative.

Le constructeur en fonte peut avoir intérêt à trouver dans le commerce des éléments constructifs interchangeables. Par exemple, des colonnes, des pilastres de départ d'escalier, des bielles à la Polonceau, voire des linteaux de baies. Mais où les éléments sont précieux, c'est comme marches d'escaliers, bornes fontaines, lucarnes, chasse-roues, poignées ou marteaux de portes, chenets ; barreaux et pilastres de grilles, candélabres.

Des édicules entiers existent en fonte : kiosques, ponceaux, vasques monumentales, abris dans des parcs, etc.

Enfin l'industrie de la fonte s'est égarée jusqu'aux statues religieuses et civiques.

Une efflorescence nouvelle — mais non pas moderniste — de motifs de fonte naît actuellement de la guerre : palmes pleureuses, gigantesques croix de guerre, képis commémoratifs, immortelles, roses et lis se présentent aux étalages des marbriers funéraires.

Des cartels de faux bronze en fonte de fer sont préparés pour recevoir les inscriptions propitiatoires.

Tout ce bric-à-brac d'attributs dont des préjugés, d'ailleurs très respectables, cachent à l'esprit des acheteurs le côté grimaçant et macabrement comique, pourrait être heureusement revisé. La fonte ne se refuse pas à ce désir ; il faut seulement le combiner et l'appliquer raisonnablement.

Et, surtout, il faut de se garder de copier la même image à différentes échelles, d'allonger ou de raccourcir un motif unique, interchangeable, grâce à des raccords arbitraires. Ce que l'on fait, d'ailleurs, autour de Saint-Sulpice, avec les statues de plâtre ou de fonte, courtes ou longues, suivant la dimension de la niche à laquelle elles sont destinées. Des coupes, à la hauteur du nombril du saint choisi, permettent d'écarter ou de rapprocher le bas du haut, *ad libitum*.

Les grilles des garde-corps pour terrasses, ponts ou escaliers, s'exécutent encore en fonte. Ces motifs sont généralement composés par panneaux, disposés entre des montants de fonte beaucoup plus résistants servant parfois de candélabres, ou entre des montants de pierre. Des lices, en fer forgé, peuvent les consolider en haut et en bas, et quelquefois aux endroits où un choc est possible, puisque la fonte est extrêmement cassante.

Ces dispositions permettent d'obtenir des panneaux très ouvragés, au besoin, avec pièces rapportées en saillie, très riches, si l'on s'imagine que la profusion d'ornements crée la richesse.

On évitera soigneusement de donner à certains objets fontus l'aspect qu'il serait indispensable de leur donner s'ils étaient tournés, ainsi qu'on en peut voir des exemples avec maints balustres monumentaux.

Depuis cent ans, on admet le pastiche d'autres métaux pour de petits objets.

On vend, dans les bonnes maisons, des épis de toits et des faîtières découpées imitant le plomb, avec crochets et bannières du XIVe siècle, ou encore imitant la terre cuite avec pigeons, matous et clochetons normands. C'est une extension un peu cruelle de la dinanderie imitation.

Il existe dans le commerce des « sujets » dénommés : *gerbes à roseaux, sujets pour cascades, chemins de croix, lutrins*... qui sont de parfaits pastiches de plomberie, d'ébénisterie ou de marbrerie — une fois peints.

D'ailleurs, nous ne devrions pas nous désin

téresser de la peinture dont on peut recouvrir les fontes.

Jacques-François Blondel demandait déjà, à la fin du XVIIIe siècle, que l'on peignît en ton vert les grilles de fer des jardins. Il exagérait son besoin d'harmonie, car une heureuse opposition de tons, complémentaires de ceux des feuillages, serait peut-être plus agréable. Ces tons opposés chatoieraient et toute la composition appliquée à la grille avec une consciencieuse recherche serait ainsi tout à fait en vue au lieu d'être en partie dissimulée.

Et ce sont bien des tons qu'il faut chercher et non pas des imitations d'autres matières pour lesquelles nos badigeonneurs modernes sont, hélas ! si malencontreusement habiles !

Les dessinateurs imbus du souci de copier ont rarement obtenu d'heureux effets de l'emploi inconsidéré des matériaux nouveaux. Ceux qui singeaient le bronze ou le plomb avec la fonte n'ont fait que par exception œuvre d'artiste.

Sans doute, la flèche de fonte de la cathédrale de Rouen, malgré son incontestable grâce hardie, ne nous satisfait pas, à cause du principe. Mais le bon résultat peut être ici l'excuse heureuse de l'erreur. Sans contredit, sa silhouette aiguë, renflée vers la pointe pour contenir la lanterne du guetteur, ne dépare en aucune façon l'harmonie du superbe édifice.

Cependant, en l'élevant sous Louis-Philippe, on voulut faire retrouver à cette flèche la forme dite gothique bien qu'elle ne fût ni de charpente, ni de plomb, ni de cuivre, seuls éléments qui eussent justifié l'époque.

Ce n'était pas dans la tradition. M. Louis Bonnier l'a répété : la tradition veut que chaque époque exécute, à sa façon, le prolongement, l'agrandissement ou la réfection d'un monument dans la nouvelle forme imposée par la nouvelle matière et les nouveaux besoins qui les déterminent.

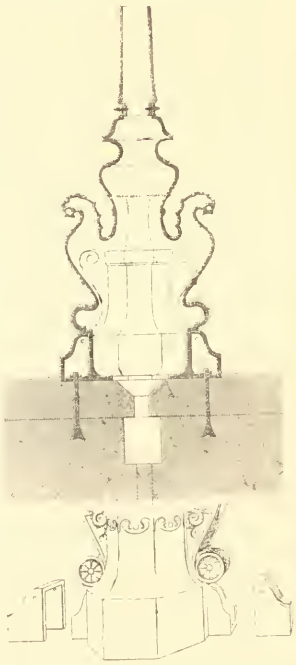
L'homme qui bâtit du décor Louis XVI, en béton armé, est un révolutionnaire, dans la mauvaise acception du mot. Celui qui fait du marbre avec un pinceau sur un pan de fer d'escalier est aussi un perturbateur de l'ordre, du même acabit.

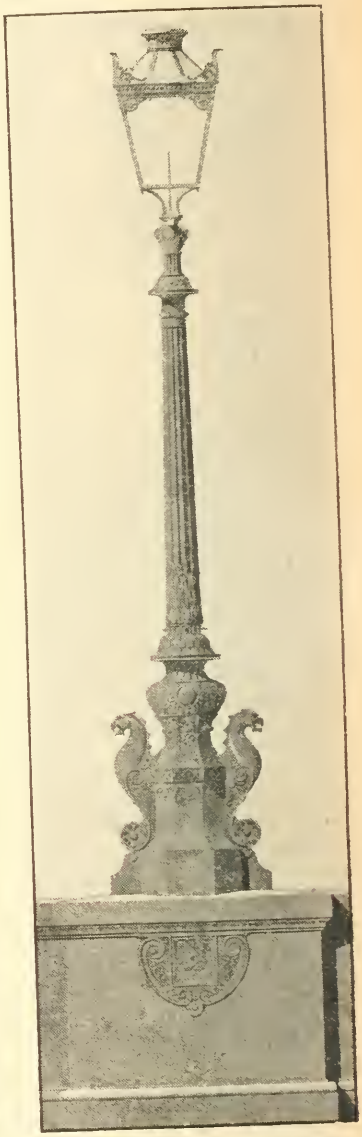
La flèche de Rouen, réédifiée vers 1840, l'aurait été — s'il y eût eu un goût national en ce que nous appellerions aujourd'hui « style XIXe siècle », en suivant la même tradition que pour la tour Saint-Romain, qui voisine, achevée vers 1450 en style XVe sur un soubassement du XIe.

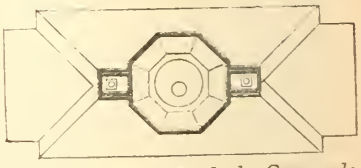
Il n'y eût pas eu désharmonie en 1840 plus qu'en 1450.

Enfin, telle quelle, et puisqu'elle répond à certaines conditions rationnelles, la flèche nous plaît. Ne faisons jamais plus mal.

Pour construire de grandes halles, des ponts, des balustrades interminables de nos quais ou de nos routes en corniche ; pour la répétition, hé-







*Candélabre du pont de la Concorde, à Paris.*

*Construction en fonte et fer au Marché de l'Arc Mont à Paris*

MAGNE, architecte

Sur quelques millimètres de leur épaisseur de rôle, de nos poteaux indicateurs, la fonte est une matière parfaite. Peu coûteuse, facilement décorable, suffisamment indestructible par l'eau des pluies ou des hygiéniques lavages, relativement légère, peu encombrante et facilement transportable, elle réunit toutes ces très précieuses qualités qu'il ne faut pas détourner de leurs applications.

Aux périodes de tâtonnement, certains maîtrisistes ont surtout utilisé la fonte. On en a convenu, mais non sans les avoir auparavant copieusement lassés alors qu'il est d'usage pour tous les procédés. Ce sont Baltard et Labrouste. Le premier, à l'église Saint-Augustin a compromis ses belles qualités. Lui et Vaudremer (qui était alors son collaborateur), sans doute trop pénétrés du double souvenir de la basilique latine et de la Renaissance, ont voulu trop sévère, avec cette nouvelle matière, à la forme ancienne. Ils auraient dû inventer franchement ce qui convenait à la fonte en 1860.

En dépit de leurs hésitations, avec ces artistes de génie, le détail est toujours de la fonte, de la bonne matière à saillies et à creux décoratifs.

La preuve nous en est fournie par ces *Halles centrales*, du même Baltard, tant dénigrées à l'origine, qui montrent cependant de multiples exemples de décor, tel qu'à la fin du second Empire — époque du fameux Gréco-Romain — on pouvait le concevoir et l'exécuter au moyen de l'industrie ; colonnes et leurs chapiteaux, arcs de couverture de baies et d'écartement des colonnes, tympans ornés, rosaces diverses, tout cela est en fonte, en vraie fonte bien démoulée, susceptible d'être reproduit par séries.

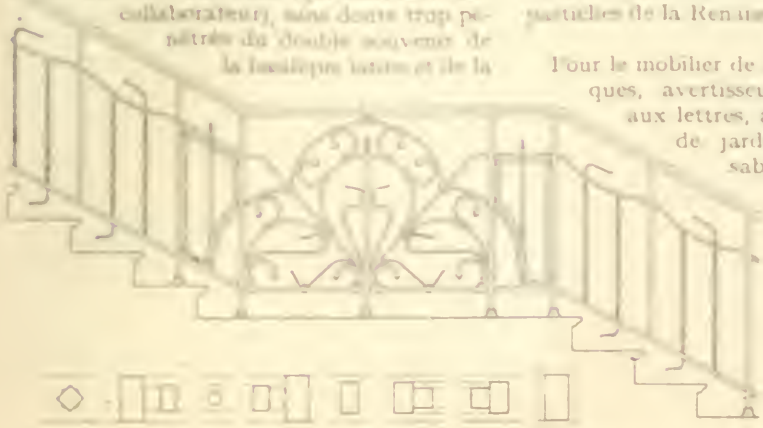
Labrouste, à la *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, s'est vu agrément critiquer. Cependant, la richesse grave de ses fermes, bien appropriée à un lieu de silence et d'étude, le rendant vaste et aéré, dans des conditions d'appréciable bon marché, est tout à fait digne d'éloges et de sincère admiration.

Les colonnes et les arcs plein cintre de soutien sont d'un goût très élevé. Labrouste y a mêlé, sans les confondre, la fonte et le fer forgé. Des balustres de fonte et de bronze où chacune de ces matières porte honnêtement la décoration qui lui est adéquate, suivent les coursières des étages de casiers à livres.

Les assemblages boulonnés sont nettement soulignés par des retours de moulures et des rosaces. Élégance discrète, il s'agit là du véritable point de départ de tout le décor moderne exécuté suivant une technique nouvelle, rompant définitivement avec les éternels pastiches de la Renaissance et du moyen âge.

Pour le mobilier de la rue : fontaines publiques, avertisseurs d'incendie, boîtes aux lettres, abris de gardes, bancs de jardins, bornes, boîtes à sable, kiosques, etc., etc., la fonte est d'un usage courant. Hélas ! les artistes s'en désintéressent parce que ces objets sont fabriqués industriellement.

Pourtant ils se détachent en premier plan sur les paysages urbains. Il faudrait donc, au contraire, en soigner la silhouette



*Garde-corps en fer forgé d'un escalier intérieur de la gare de Biarritz*

A. DERVAUX, architecte.

et, comme ils sont à portée de la main et sous l'œil, le détail en devrait être consciencieusement étudié.

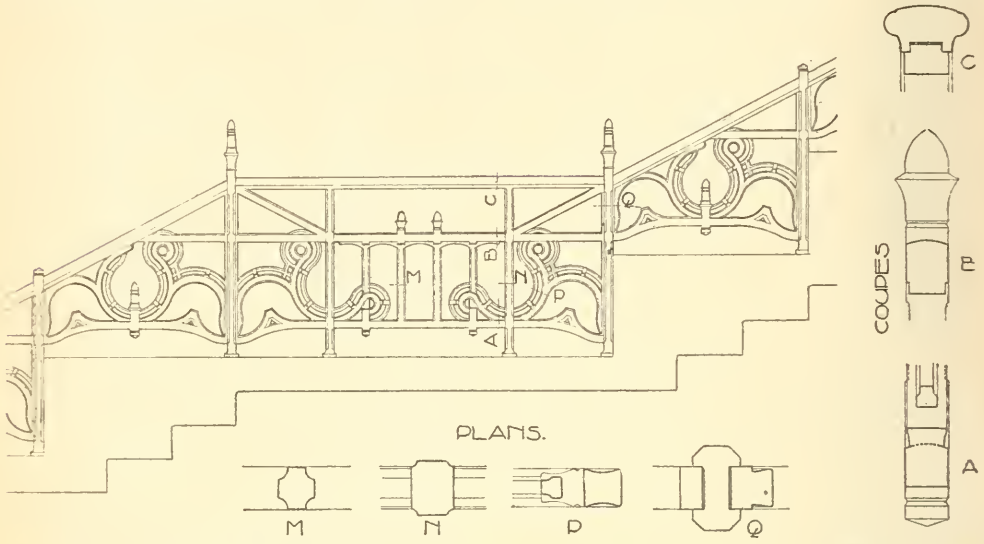
Nous nous devons de découvrir des formes modernes et agréables pour les édicules et accessoires qui n'étaient point en usage autrefois. Cessons d'y appliquer à tort et à travers des formes classiques, des oves et des volutes, des acanthes ou des choux frisés. Ce n'est, certes pas, que nous méprisions les choses du passé, comme on feint de nous en croire capable lorsque nous prônons l'art moderne.

Les reproductions que nous donnons de motifs parisiens anciens démontreront facilement le contraire. Mais il est indispensable de renouveler, pour les organes de vie courante, avec la fonte, les efforts d'un Jean Lamour, par exemple, pour le fer forgé.

Dans nos maisons, le radiateur de chauffage, le poêle, les quincailleries, le lustre d'éclairage, méritent également notre attention. Il est de notre devoir de les rendre aussi beaux que les accessoires de jadis, en cuivre ou en fer doux, qu'ils remplacent. Mais ils devront être très différents, car la matière est plus rude, moins précieuse. Sous prétexte d'idéalisme, les « artistes » — ou prétendus tels — se désintéressent trop souvent des ustensiles familiers, utilitaires, fabriqués à la grosse.

Il sied d'inviter, au contraire, les dessinateurs à reprendre la saine voie qu'ils n'eussent jamais dû quitter. Ce faisant, ils seront les bons artisans — c'est le cas de le dire — de la prospérité future du commerce national et du bon renom de l'art français.

ADOLPHE DERVAUX.




*Garde-corps en fonte d'un perron extérieur de la gare de Biarritz.* A. DERVAUX, architecte.

Métropolitain

# SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT A L'ART ET A L'INDUSTRIE

## *XXVII^e CONCOURS GÉNÉRAL DE COMPOSITION DÉCORATIVE* 1917

EXTRAIT DU RAPPORT DE M. HENRI LEFORT, *Inspecteur de l'enseignement du dessin et des musées, Rapporteur du jury.*

PROGRAMME : *Une enseigne pour une auberge de village.*

Au cours de ses travaux, le jury a été frappé de ce fait que les études de technique rationnelle sont notablement en progrès. Les maîtres entraînent, moins que naguère, les élèves à la connaissance expérimentale de la matière. Le savoir n'est pas exclusivement théorique. On constate que si les jeunes gens n'ont peut-être pas trouvé sur la main à l'outil, du moins ont-ils regardé l'ouvrier à l'œuvre et ont-ils suivi attentivement le labeur méthodique d'applications et de réalisations concrètes.

Cent cinquante élèves, dont 86 jeunes gens et 64 demoiselles ont pris part au 27^e Concours de la Société. S'étaient fait inscrire dix écoles de la Ville de Paris : École nationale des Arts décoratifs, Bernard-Palissy, Boulle, Germain-Pilon, école de la rue Madame, Cours d'éducation artistique rue Saint-Jacques ; dix écoles de province : Abbeville, Angers, Marseille, Montpellier, Nice, Nîmes, Nantes, Rennes, Rouen et Tours.

Sur quatorze lauréats, onze jeunes filles ont triomphé. Sans diminuer leur mérite, il est permis d'observer que les jeunes gens capables de rivaliser avec elles soutiennent d'autres luttes et gagnaient d'autres palmes !

Les critiques suivantes concernent ceux des projets reproduits dans le présent numéro de la revue et qui, tous, ont trait à la ferronnerie.

Le *premier prix* a été décerné à M^lle Agnon, élève de l'École des Arts décoratifs de Paris.

Son projet avait de réelles qualités, sinon d'invention absolue, du moins d'ingéniosité, de savoir technique en ce qui concerne l'emploi et la disposition de la matière. Le thème proposé par le programme était clairement traduit et exprimé. Le rendu sobre et ferme, sans recherches d'habiletés, fut également apprécié. L'esquisse, d'une précision rare, dénotait une résolution franche.

4^e *prix* — M^lle Leuvel (École des Beaux-Arts de Nantes), saine intelligence du programme. Un « canard vendéen » silhouettant en tôle découpée et peinte. Composition pleine d'élan et d'une jolie drôlerie. Mais le motif central n'adhérait à l'armature que par quelques points trop faibles pour l'importance du volume. Le rendu ne manquant ni de fantaisie ni d'adresse, cependant mieux eût valu simplifier les modèles et les nuances, d'ailleurs brillantes, pour un effet plus large.

5^e *prix* — M^lle Jacqueline Ruet, élève du Cours d'éducation artistique de la rue Saint-Jacques, avait fourni un des meilleurs projets en tant que simplification pittoresque. Le point de vue technique d'une tôle découpée et peinte était entendu rationnellement. C'était bien là une vraie enseigne de campagne, facile à exécuter grâce au procédé primitif du rendu. Coloration trop assombrie. Le rappel de la branche de pommes dans l'encoignure du cadre était d'invention spirituelle.

6^e *prix* — M^lle Marie Chapeau (École des Beaux-Arts de Nantes).

Tôle découpée. Silhouette très originale d'un chat perché pour saisir une brochette d'oiseaux. L'attitude nerveuse du félin était bien rendue et même ne manquait pas de caractère. On eût désiré que les petits oiseaux fussent d'un volume plus neutre. Indication d'une bonne technique appropriée.

7^e *prix* — M^lle Houdent (École des Beaux-Arts de Rouen). Concours intéressant. Étude poudrée.

8^e *prix* — M^lle Féraudy (École des Beaux-Arts de Nantes). Grande silhouette d'un poisson pour un angle de maison. Tôle découpée, martelée et peinte. Très exécutable. Présentation louable, exécution nerveuse. On eût souhaité moins de détails dans la coloration du motif principal.

En somme, la critique principale qui est revenue le plus souvent à l'esprit du jury a porté sur l'absence, dans la majorité des esquisses présentées, d'un parti large et homogène.

En effet, dans de nombreuses écoles, le défaut dominant est de ne pas savoir s'arrêter à temps. Quantité d'élèves, attirés par un même vertige, surchargent leur ouvrage de détails superflus, par conséquent nuisibles à l'unité.

Mais, en résumé, puisque sur cent cinquante essais, il y en avait dix très bons, une vingtaine assez bons et que dans le reste l'on n'avait à constater ni absurdité ni horreurs, il est permis de conclure que le 27^e Concours a fourni des résultats vraiment satisfaisants.

4e Prix

5e Prix

8e Prix

6e Prix

1er Prix

7e Prix

PRINCIPAUX PROJETS PRIMÉS DU XXVIIe CONCOURS DE LA SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT A L'ART ET A L'INDUSTRIE.

*Les Mêmes en 1914.* — Composition de G. LEPAPE, [illegible]

# L'ESTHÉTIQUE DE LA MODE

Qu'est-ce que la Mode ? — « Un usage passager qui dépend du goût et du caprice. » Et l'Esthétique ? — « Une science qui a pour objet de rechercher et de déterminer les caractères du beau dans les productions de la nature ou de l'art. » A s'en tenir à ces définitions, nous ne pourrions ni parler de la Guerre, qui est l'actualité angoissante, ni traiter de la laideur qui fait cependant parfois partie inhérente de la toilette, car le goût peut se pervertir ; où la critique doit surtout s'attaquer à la Mode, c'est dans son illogisme permanent dont les exemples sont nombreux : restriction du cuir, donc hautes bottines ; saison hivernale et glacée, donc corsage décolleté et bas transparents, etc., etc. ; or, sans logique pas de style, cela se peut appliquer à toute forme d'art.

Quels sont les éléments d'influence sur la Mode ? La fonction crée l'organe et... le costume, on l'a vu par les sports : du jour où la femme a fait du tourisme à bicyclette ou en auto, de l'aviation, ou simplement de l'hébertisme, il lui a fallu adapter son vêtement à ses nouveaux gestes, supprimer des falbalas encombrants, des fanfreluches inutiles, réduire le costume à son rôle essentiel de couvrir et de protéger le corps, sans se transformer en déguisement ; que la coquetterie n'y ait pas de suite trouvé son compte, sans doute, mais peu à peu des recherches aboutirent, faisant de la cycliste, de la chauffeuse, de l'aviatrice un être pas déplaisant, encapuchonné et voilé d'un certain mystère, malgré la masculinisation.

La Guerre aussi est un sport, celui-là terrible, où le snobisme n'a plus sa place et dont les réalités imminentes exigeaient un dévouement immédiat : alors la Femme se fit infirmière, revêtit une tenue quasi religieuse, cacha ses cheveux sous un serre-tête, porta un grand tablier blanc, s'enveloppa d'une cape sur laquelle

pendait une gaze ; cela sied du reste, et ce n'est pas abdiquer toute coquetterie que de porter cet uniforme de la Croix-Rouge, dont un souvenir subsistera plus tard dans certaines formes de manteaux ou de voiles ; il y a là une austérité, une simplicité monacales qui assagiront peut-être bien des toilettes de l'avenir, qui refréneront telles exagérations de tentatrices, prêtresses de volupté. D'un féminisme atténué sont également les costumes nécessités par les nouveaux emplois qu'ont cédés les hommes partis au front ; la livreuse de magasin, la watman et la contrôleuse de tramway, la poinçonneuse du métro, l'ouvrière d'usine de munitions, ont été obligées à des tenues de travail simples, pratiques, qui leur remplacent avantageusement les élégances à bon marché de la Samaritaine ; le bonnet de police coiffe mieux que les grands chapeaux à épingles assassines, et si la jupe est courte, c'est qu'il faut être libre de ses mouvements ; un exemple est d'ailleurs fourni par les Anglaises et les Américaines qui se sont engagées pour la durée des hostilités, et qu'on rencontre chez nous avec les troupes alliées.

*Robe par Premet et Baby habillé par Paquin.*
Dessin de G. BARBIER, extrait de la " Gazette du Bon Ton " 1913

*La mode militaire en 1914-1915.*

Oui, la Guerre a d'abord simplifié la toilette féminine, il y eut comme un accès de pudeur patriotique ; au milieu des anxiétés de l'heure, il eût été odieux de continuer à voir, au milieu de tant de deuils, ces êtres hybrides, gaînés d'un étui, ne leur permettant ni de descendre un trottoir ni de monter dans un compartiment, on avait d'autres préoccupations que de savoir la couleur du dernier foulard du conférencier en vogue ou de connaître l'écharpe de la réputée danseuse de tango ; puis, peu à peu, on s'installa dans la Guerre ; comme elle durait longtemps, la vie reprit, les couturiers recommencèrent à essayer de nouveaux modèles, et la série des gravures de mode se continua après un court entr'acte ; celles de 1918 apparaissent après la rétrospective vision de la femme du Premier Empire, de la Restauration, du Second Empire, de la République.

La taille sous les seins, les bras nus, le corps indiscrètement voilé par le péplum léger aux longs plis, Prudhon, d'un

1913 — Manteau à [illegible]

1916 — Robe de [illegible]

1919 — Costume de [illegible]

crayon doux comme une caresse, la dessine étendue sur des façons de chaise longue, et des souvenirs de la toilette romaine, du costume antique, la rendent noblement attirante, la déshabillant davantage que les falbalas froufroutants du XVIII<sup>e</sup> siècle ; et ce sera ainsi, avec la vieillesse de René, jusqu'à l'aurore du Romantisme, avant les modes de Devéria et des Johannot ; de l'Abbaye-au-Bois, sépulcre des mélancolies surannées, aux bals de la Cour que peindra Baron en ses aquarelles papillotantes, le pas est franchi. Les cheveux en coques sur les côtes, le chignon roulé en l'air, la jupe courte, les manches bouffantes, ballonnées, sur les épaules la pèlerine à étages, ou simplement au cou un ruban noué qui accentue le décolletage de la poitrine, c'est la danseuse des bals du Palais-Royal, c'est M<sup>me</sup> de Mortsauf et les autres, dessinées par Delacroix, Eugène Lami, Nanteuil, elles ont leurs noms dans la *Comédie humaine*. De ces grandes dames aux grisettes de Gavarni et à ses débardeuses, la descendance est directe par-dessus les bouleversements des exils, des révolutions, du coup d'État ; en même temps, la grande mondaine, en corbeille de dames d'honneur, aux Tuileries, à Fontainebleau, à Compiègne, nous est montrée par Winterhalter, par Dubufe,

par Chaplin, sans oublier Grévin, avec cette crinoline qui ne fut pas toujours un palladium, cage déformante qui ne fait pas oublier ce qu'elle cache ; les amazones d'Alfred de Dreux, les figurantes de Constantin Guys nous évoquent ce temps auquel succéderont les cavaliers de Levis-Brown et les filles de Toulouse-Lautrec.

Cabriolante, toujours un pied en l'air, souvent les deux, vêtue coquettement d'étoffes claires à raies ou bien costumée en Arlequin, en Colombine, en Polichinelle, voilà la fantaisie endiablée de Chéret qui arbore la mode de demain, qui vous révèle l'au-delà de la modernité, et qui égaie la vie de ses entrechats parmi des fusées de couleurs chaudes. Plus égrillarde, une jolie frimousse, c'est la petite femme de Willette, Jenny l'ouvrière devenue midinette, un peu de Mimi Pinson et de Musette.

*Robe de Paquin*, 1915.
*Chapeau de Lewis.*
" Gazette du Bon Ton. "

1917
*Manteau du soir.*

1917
*Manteau d'après-midi.*

1918
*Manteau avec fourrure.*

Modèles de la Maison Paquin.

MANTEAU GARNI DE COURBEVOIE

1918
*Robe de dîner.*

1917
*Robe d'après-midi.*

1918
*Costume de bain.*

Modèles de la Maison Paquin

De tout cela, qui donnerait une synthèse ? Quel artiste aura peint la Parisienne de 1918 comme Devéria, par exemple, a peint celles de son temps ? Ne sera-ce pas la simple gravure de mode qui restera le vrai document ?

Dans cette iconographie de la toilette, il y a nombre de caricatures ; ne pourrait-on pas dire que la caricature est un critérium, où la Mode a tout à fait tort, c'est quand elle déforme ; plus elle s'éloigne du rythme du corps, plus elle donne prise à l'ironie et au ridicule. On se divertirait malaisément des costumes de la Grèce et de Rome, tandis que le turban de Mme de Staël est aussi laid que les manches à gigots de Mme de Girardin, que les crinolines ou les strapontins de l'Impératrice, que les robes entravées des modèles serpentins de Boldini. Dans la mode de maintenant, les humoristes n'ont pas grand'chose à glaner ; — il se trouve quelques turqueries, fantaisie renouvelée du XVIIIe siècle, concession à l'exotisme déjà arriéré des romans de Loti, — mais, comme on le peut voir par les photographies reproduites ici, de 1914 à 1918, un peu de saine raison s'impose, le goût français reprend ses droits, ce goût dont la suprématie est reconnue par tous les étrangers, clients fidèles de nos grandes maisons ; cette industrie de luxe, la Mode, fait vivre des milliers

d'ouvrières, et c'est un des aspects de la question sociale.

Oui, dans les costumes, comme dans tout au reste, notre esthétique triomphe — ce verbe est et sera de plus en plus d'actualité — et nos petits-fils ne pourront pas trop ridiculiser leurs portraits de famille. Ne trouveront-ils même pas un grand charme à revoir la parure de ce temps-ci, surtout dans les cas où elle est influencée par le théâtre, avant qu'il cède la place au cinéma? Car si, pour la vie ordinaire, la Mode doit se conformer à certaines exigences rationnelles, dans la vie factice et toute d'illusions de la scène elle peut s'octroyer toutes les libertés, et les régents de la rue de la Paix n'y manquent pas, même un peu de littératurite

1917

Modèle de Poiret

1917

Modèle de Poiret.

ne leur déplait point, témoin cette très suggestive toilette tissée par Worth pour Ida Rubinstein «récitant des vers de Baudelaire» ; on peut regretter que l'ornementation ne soit pas de notre pays et de notre temps, mais on doit convenir que l'adaptation est jolie, précieuse à souhait. On ne saurait médire de la Mode quand elle se particularise ainsi au profit d'une haute personnalité artistique, à condition cependant que la chose ne se vulgarise pas, ne se démocratise pas, qu'elle demeure l'apanage de la richesse, du luxe et de la Beauté.

« Il y a autant de faiblesse à fuir la mode qu'à l'affecter, » a écrit La Bruyère ; si la Mode est raisonnable, pratique, logique, il n'y a pas lieu à cette faiblesse.

MAURICE GUILLEMOT.

# LA GUERRE ET LA MODE

Il y a beau temps que chacun s'en est aperçu : en France, tout événement, grand ou petit, historique, artistique, littéraire, a son contre-coup immédiat sur la mode. Telle forme de chapeau célèbre le triomphe d'une école ; telle coupe de vêtement le succès d'une politique et tout se termine, en général, par des comptes de fournisseurs. Il y eut jadis les cols « Atala », les toques à la « Marie Stuart », les fichus « Dame Blanche » et les rubans « Trocadéro », par souvenir des victoires du duc d'Angoulême en Espagne. Sous Louis-Philippe, tous les jolis garçons voulurent avoir un pantalon plissé aux hanches, comme celui des chasseurs d'Afrique, adoptèrent pour les réceptions du matin burnous et chéchias, tandis que vers 1869 les cocodettes lancèrent la blouse « Garibaldi », le peigne « Solferino » et les toquets « mon colonel ».

Tout se transforme avec les années, tout prend une physionomie nouvelle, mais, au fond, les mœurs ne changent guère. Avant de citer le règne de Louis-Philippe ou de Napoléon III, rien n'empêchait de faire allusion au Grand Siècle et de parler des cravates à la « Steinkerque », estimées du dernier bon genre, au lendemain de la victoire de ce nom. A toutes les époques les exemples abondent, et, comme autrefois, Français et Françaises conservent encore les mêmes façons d'exprimer l'intérêt qu'ils portent aux événements

*Manteau* 1918.
Modèle de Tiburce.

du jour. Ces événements peuvent être futiles ou tragiques, la manière de les envisager grave ou joyeuse, peu importe. On est bien sûr d'en relever la trace dans le domaine qui nous occupe. Malgré ce que la guerre actuelle offre de douloureux et d'impitoyable, on pouvait donc être assuré que, sous une forme ou une autre, elle ne manquerait pas d'avoir sa répercussion chez les couturières et chez les modistes. Depuis plus de trois ans, rien n'est même plus curieux que d'en observer les effets à travers les exagérations inattendues, les déformations baroques, les interprétations tour à tour amusantes, gracieuses ou franchement regrettables.

Se souvient-on des modes d'avant la guerre et songe-t-on à l'étonnement que causerait une belle dame entrant dans un salon, vêtue comme elle et ses amies l'étaient en 1913 ? Imagine-t-on seulement une femme avec des jupes étroites et longues, des jupes à étages, une veste coupée raz, de nuance violente et, couronnant le tout, des recherches bizarres des parures exotiques, évoquant le souvenir des Mille et une nuits ? Se représente-t-on les mises hétéroclites que nos contemporaines inaugurèrent en juin 1914, la profusion d'étoffes, de draperies, de chiffons dont elles jugèrent piquant d'orner leurs personnes, au point qu'elles avaient l'air de déménager leur garde-robe ou d'exhiber à la fois un échantillon de toutes leurs toilettes, la rage de noir et blanc qui, du jour au lendemain, s'empara des chères petites et l'étrange manie qu'elles eurent, en plein mois de juillet, de se vêtir de velours et de fourrures ? On nous annonçait bien d'autres merveilles quand, par une maladresse déplorable à tous égards, la guerre éclata.

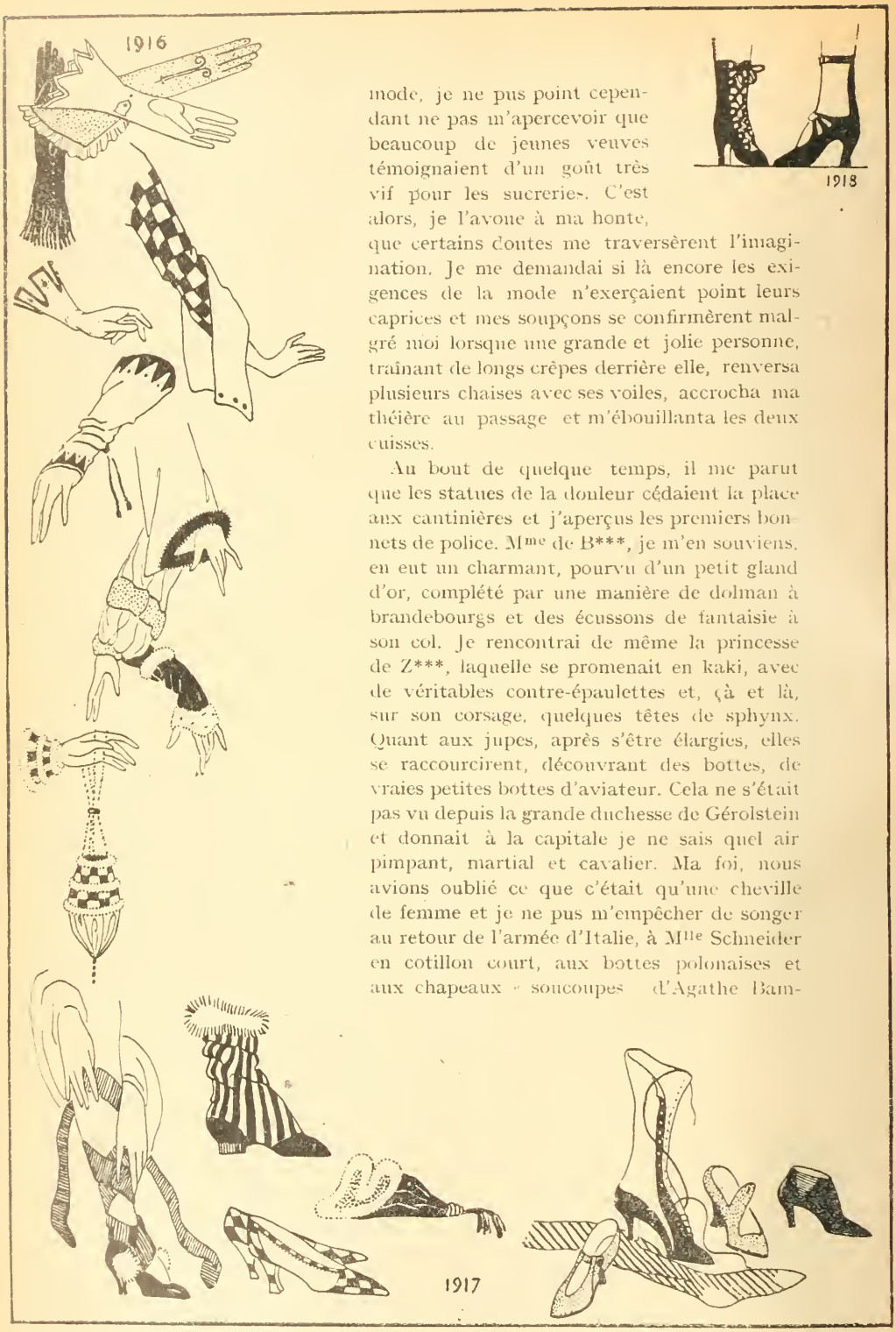
Il y eut un moment de désarroi, j'entends que velours et fanfreluches disparurent comme par enchantement devant l'uniforme d'infirmière. Les voies publiques, les hôpitaux, les gares de chemins de fer s'emplirent de coiffes

*Manteau de ville* 1918.
Modèle de P. Poiret.

blanches et l'on fit son deuil des robes destinées aux concours de tangos. Bref, tout annonçait une ère de grande sagesse en même temps que de grande monotonie et l'on se demande où nous en serions aujourd'hui de la mode si, justement effrayés en ce qui touche à l'avenir de la toilette et non moins inquiets sur la tournure que prenaient leurs affaires, les couturiers n'eussent résolu de porter remède à cet état de choses. Il n'y avait pas une minute à perdre. Coûte que coûte, il fallait inventer, créer du nouveau. Dans la hâte où l'on se trouvait, on courut au plus simple, c'est-à-dire qu'on fit le contraire de ce qu'on avait fait et que des jupes étroites on passa brusquement aux robes de cinq mètres de tour. Je ne m'attarde pas aux réflexions de la clientèle que, suivant l'usage, on oublie de consulter et qui, d'ailleurs, se soumit de fort bonne grâce. Très docilement, elle accepta de même l'usage des volants sur les jupes. Elle accepta tout ce qu'on voulut jusqu'au jour où les cols montants firent leur apparition. Cette fois, la clientèle se révolta et quelque persévérance qu'on mît à la vouloir convaincre, elle s'entêta, nul ne sut jamais pour quel motif, à se promener la poitrine à l'air.

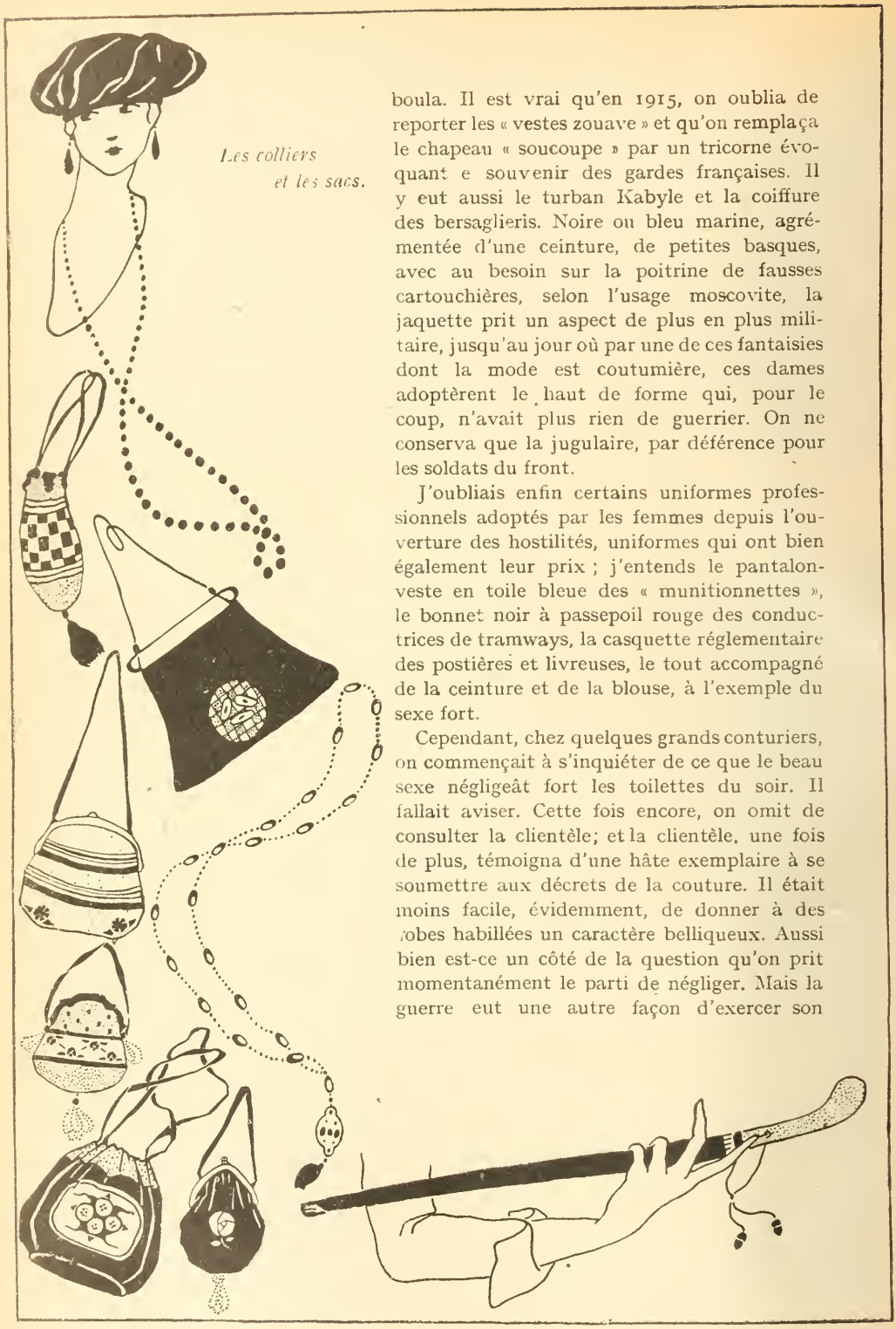
Me trouvant alors au front, je ne fus pas témoin de cette controverse et n'en eus que l'écho. Mais des personnes compétentes ayant eu l'obligeance de me renseigner, je puis garantir les faits en question. J'ajoute que ce qui me frappa le plus vivement, à mon retour à Paris, je veux dire en mars 1915, ce fut, hélas ! le grand nombre de femmes en deuil. Les robes de crêpe avaient remplacé l'uniforme d'infirmière, et le spectacle, comme on pense, n'avait rien que d'assez mélancolique. M'étant assis chez un pâtissier à la

*Les jupes et les cols.*




mode, je ne pus point cependant ne pas m'apercevoir que beaucoup de jeunes veuves témoignaient d'un goût très vif pour les sucreries. C'est alors, je l'avoue à ma honte, que certains doutes me traversèrent l'imagination. Je me demandai si là encore les exigences de la mode n'exerçaient point leurs caprices et mes soupçons se confirmèrent malgré moi lorsque une grande et jolie personne, traînant de longs crêpes derrière elle, renversa plusieurs chaises avec ses voiles, accrocha ma théière au passage et m'ébouillanta les deux cuisses.

Au bout de quelque temps, il me parut que les statues de la douleur cédaient la place aux cantinières et j'aperçus les premiers bonnets de police. Mme de B***, je m'en souviens, en eut un charmant, pourvu d'un petit gland d'or, complété par une manière de dolman à brandebourgs et des écussons de fantaisie à son col. Je rencontrai de même la princesse de Z***, laquelle se promenait en kaki, avec de véritables contre-épaulettes et, çà et là, sur son corsage, quelques têtes de sphynx. Quant aux jupes, après s'être élargies, elles se raccourcirent, découvrant des bottes, de vraies petites bottes d'aviateur. Cela ne s'était pas vu depuis la grande duchesse de Gérolstein et donnait à la capitale je ne sais quel air pimpant, martial et cavalier. Ma foi, nous avions oublié ce que c'était qu'une cheville de femme et je ne pus m'empêcher de songer au retour de l'armée d'Italie, à Mlle Schneider en cotillon court, aux bottes polonaises et aux chapeaux « soucoupes » d'Agathe Bam-



*Les colliers et les sacs.*

boula. Il est vrai qu'en 1915, on oublia de reporter les « vestes zouave » et qu'on remplaça le chapeau « soucoupe » par un tricorne évoquant le souvenir des gardes françaises. Il y eut aussi le turban Kabyle et la coiffure des bersaglieris. Noire ou bleu marine, agrémentée d'une ceinture, de petites basques, avec au besoin sur la poitrine de fausses cartouchières, selon l'usage moscovite, la jaquette prit un aspect de plus en plus militaire, jusqu'au jour où par une de ces fantaisies dont la mode est coutumière, ces dames adoptèrent le haut de forme qui, pour le coup, n'avait plus rien de guerrier. On ne conserva que la jugulaire, par déférence pour les soldats du front.

J'oubliais enfin certains uniformes professionnels adoptés par les femmes depuis l'ouverture des hostilités, uniformes qui ont bien également leur prix ; j'entends le pantalon-veste en toile bleue des « munitionnettes », le bonnet noir à passepoil rouge des conductrices de tramways, la casquette réglementaire des postières et livreuses, le tout accompagné de la ceinture et de la blouse, à l'exemple du sexe fort.

Cependant, chez quelques grands conturiers, on commençait à s'inquiéter de ce que le beau sexe négligeât fort les toilettes du soir. Il fallait aviser. Cette fois encore, on omit de consulter la clientèle; et la clientèle, une fois de plus, témoigna d'une hâte exemplaire à se soumettre aux décrets de la couture. Il était moins facile, évidemment, de donner à des robes habillées un caractère belliqueux. Aussi bien est-ce un côté de la question qu'on prit momentanément le parti de négliger. Mais la guerre eut une autre façon d'exercer son

1918
*Robe de Worth pour Mlle Doré, dans « Zaza »*

influence et qui mérite que nous en disions quelque chose. N'oublions point qu'à l'étranger, partout où les femmes se piquent de savoir vivre, nos modes jouissent d'un prestige indiscuté, que ce prestige est la source de bénéfices considérables et que les couturiers, non moins bons commerçants qu'artistes émérites, entendaient bien maintenir leur réputation. On s'adressa bien un peu aux Françaises, mais cette fois surtout aux Américaines ; on créa de nouveaux modèles, on organisa des expositions en pays neutres et, pour prouver que chez nous, malgré la guerre, l'élégance tenait toujours son rang, l'on fit preuve de la plus intelligente activité.

Je me trouvais à New-York en décembre 1915, et j'assistai à l'une de ces « fashion-fêtes », où, passant et repassant aux sons des violons, des mannequins exhibaient nos dernières créations parisiennes. On ne découvrait guère en ces toilettes d'allusion au métier des armes. Fort sagement, les metteurs en scène avaient dû s'en tenir au principe de la neutralité, estimant que pour gagner les gens à notre cause, le plus sûr, du moins alors, était de leur montrer ce que nous savions le mieux faire. Tout ce que je vis était neuf, ingénieux, charmant et si, comme la plupart des hommes, je ne juge en temps ordinaire que de l'ensemble d'une toilette féminine, là, je puis tout à loisir en observer les détails. A elle seule, chaque robe était une véritable petite composition. Mais certaines analogies sont dominant pourtant je ne sais quel air de famille. Il n'est pas

1918
*Robe de Worth pour Mlle Doré dans « Amérique »*

*Receveuse de tramway.*

*Munitionnette.*

*Postière.*

douteux qu'un des traits de plus en plus caractéristiques de notre époque est le goût rétrospectif. La tendance n'est pas absolument neuve. On se souvient que le Directoire s'inspira de l'Antiquité, la Restauration du Moyen Age et que la crinoline de 1860 ne fut pas sans rapports avec les paniers de Marie-Antoinette. Néanmoins, sous aucun règne, on ne fit avec autant d'insistance appel au passé. Il ne s'agit plus simplement de vagues réminiscences, d'interprétations approximatives et falotes. A New-York, je vis des robes qui rappelaient, à s'y méprendre, certaines mises contemporaines de Mimi Pinson et de la Vie de Bohème. On y avait bien ajouté quelques trouvailles fantaisistes; mais le ton, le style de la toilette était bien celui d'il y a quatre-vingts ans. Il y avait aussi une suite de robes espagnoles contemporaines de Velasquez et de Goya. On y retrouvait les broderies de cristal, les résilles noires sur fond rose tendu et le ballonnement des jupes, plates par devant et derrière, et saillant sur les hanches. Depuis trop longtemps, les connaisseurs vantaient les peintres espagnols et les amateurs se disputaient leurs toiles à prix d'or. Il fallait bien qu'un jour ou l'autre les couturiers eux-mêmes en arrivassent à subir l'influence générale. Et dans toutes ces parures on découvrait le même souci d'exactitude ou, plus exactement, la même compréhension du passé, le même sens de l'histoire. Je crois que le mot n'est pas trop fort.

*Infirmière.*

Les robes dont je parle firent surtout la joie des belles étrangères, les Françaises, momentanément, n'ayant guère l'occasion d'en porter de semblables. Quoi qu'il en soit, lorsque je revins à Paris, en mars 1916, un indiscutable changement s'opérait dans la mode. Les jupes s'étaient d'abord élargies, puis raccourcies; maintenant elles se ballonnaient.

Je songeais à celles que je venais de voir exposées en Amérique, à la toilette de Mimi Pinson, aux costumes de Velas-

quez et de Goya. La même inspiration se retrouvait un peu partout.

Ensuite, le caractère belliqueux reprit le dessus. Il me sembla qu'on adoptait une manière de longue redingote, pourvue de poches profondes, avec un gilet — notons ce gilet, il fit une éclatante réapparition — et le grand feutre sans garniture, posé sur la tête à la manière des soldats de Watteau.

En même temps, l'influence russe devint prépondérante et la princesse de Z***, que j'avais vue naguère en soldat anglais, puis en garde-française, abandonna les sphynx et le trioxème pour se vêtir du cacochuck.

Son cacochuck naturellement ne tarda pas à prendre une forme insolite, les dimensions les plus imprévues décorèrent le bonnet à poil en tour en pagode. Sans avoir l'air de rien, fut doucement je lui conseillai d'en revenir au trioxème. Mais elle se fâcha tout rouge et, de dépit, arbora le chapeau américain.

Hélas! il en fut de ce chapeau comme du cacochuck. C'est-à-dire qu'il prit très vite un aspect fabuleux, se métamorphosa en chapeau de brigand, en trombloni et que, pour mettre intolérable, d'autres trombloni se mirent à pulluler en tous lieux.

Je n'ose plus rien dire et peut-être, à la princesse de Z***, mais vraiment, j'estime que sous ce rapport les alliés devraient bien nous fournir quelque chose de nouveau et que ce serait au tour des Japonais de s'exécuter.

A. ROGER BOUTET
(DE MODY)

## GOÛTS ÉTRANGERS OU GOÛTS FRANÇAIS

[illegible]

Les femmes belges ont obtenu le droit de vote dans la délibération dernière. Elles ont adopté la majorité et le goût à cette occasion d'un suffrage trop universel. Lorsque serait des Françaises avait été jusqu'alors selon Dumas fils, de s'habiller tantôt comme des parapluies et tantôt comme des sonnettes; il leur a fallu désormais s'habiller tantôt comme des odalisques et tantôt comme des apaches. Elles qui avaient une si jolie tournure, elles ont commencé d'avoir qu'on ne passe le mot, une dégaine. Si j'énumérais toutes les autres extravagances dont nous avons été les témoins impuissants, je pourrais n'y satisfaire pas encore mieux si je dénonçais les symptômes d'une maladie du goût qui se manifeste dans toutes les parties de l'art.

On trouvera peut-être naïf que je revienne de cette boutade à une heure tragique mais c'est que je ne désespère pas d'accréditer que le goût soit une intuition. Il est une des valeurs de notre pays.

*Livreuse.*

*Employée du métro.*

*Femme-manœuvre.*

moine. Rien de la tradition française n'est à dédaigner. Nous ne luttons pas que pour vivre.

Parmi les questions sociales que l'on agitait avant les hostilités, n'y avait-il pas une question de la main-d'œuvre étrangère? Regardons plus haut : c'est maintenant la question du goût étranger ou du goût français.

Il faut que tous nos ouvriers le sachent, eux qui, du jour au lendemain, avec une désinvolture si magnifique se sont transformés en héros : ils sont les champions de maintes choses sacrées, et de celle-ci entre autres: l'idée française du Beau. Mais qu'ai-je besoin de le leur dire? Ils sont trop intelligents, ils le savent bien.

Vous aussi, petites ouvrières parisiennes, vous avez votre rôle dans la formidable guerre, et qui se continuera au lendemain de la victoire. Il ne s'agit pas seulement de sauver votre humble toit, votre salaire et votre pain quotidien, mais d'affranchir votre charmant génie. Trop longtemps il a été circonvenu et opprimé, ne cédez plus, tenez bon : la maison est à vous...

ABEL HERMANT.

*Tonnelière.*

*En terminant, nous tenons à adresser nos plus vifs remerciements aux collaborateurs occasionnels et aux amis des* Arts Français *qui ont bien voulu nous communiquer de précieux documents, nous aider de leurs judicieux conseils et nous faire bénéficier de leur sûre compétence pour l'élaboration de ce numéro. Nous exprimons ainsi notre particulière gratitude à Mme Paquin, présidente de la Chambre syndicale de la couture; à MM. Worth, Paul Poiret, Tiburce; à la maison Hachette, éditeur de la luxueuse* Gazette du Bon Ton, *et aux grands couturiers Dœillet, Callot, Premet, Lewis, dont nous avons reproduit quelques modèles typiques.*

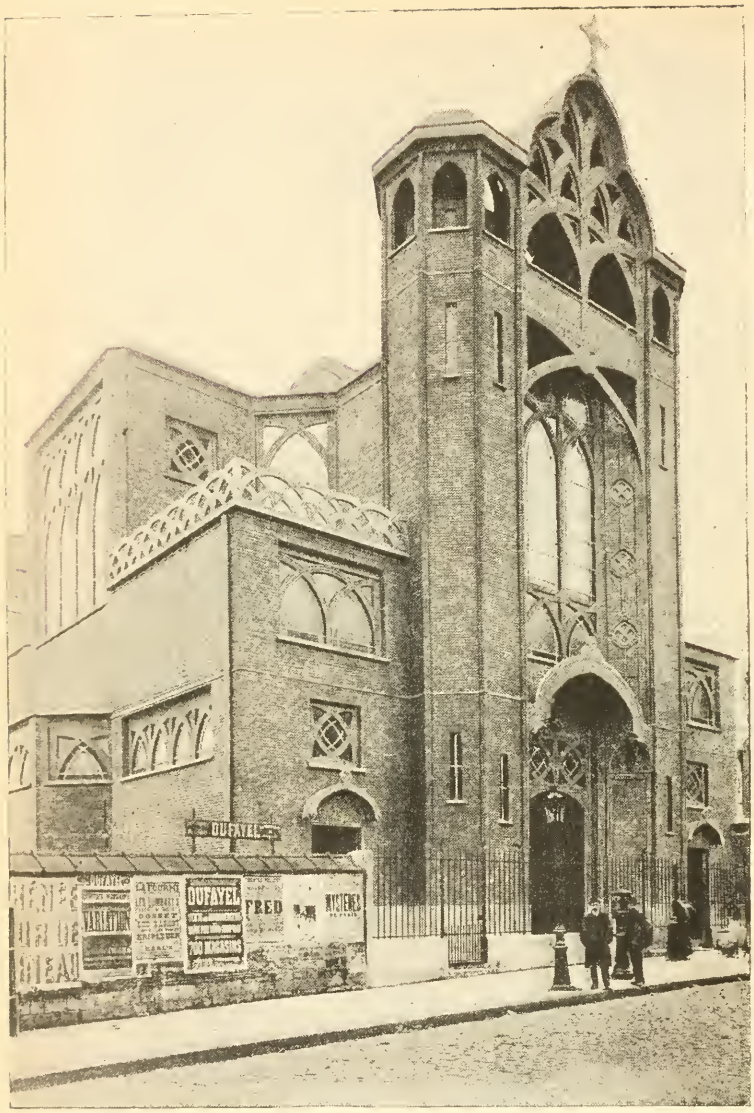
*Vue d'ensemble de l'usine du "Jouet de France" à Puteaux.*

# DU CIMENT ARMÉ

## SON ESTHÉTIQUE

Sur l'utilité et l'excellence du béton ou du ciment armé, comme mode de construction, je ne veux rien dire. Je ne suis pas ingénieur et je ne pourrais là-dessus que reprendre des arguments mille fois exposés. On conçoit facilement, pour ne citer qu'un d'eux, ce que des *remplissages*, constitués au moyen de deux cloisons laissant entre elles un vide qui forme matelas d'air et permet d'installer toutes les canalisations d'éclairage, de chauffage et de ventilation ont d'avantageux, et avec quelle élégance, comme disent les mathématiciens, ils solutionnent les difficultés de la construction moderne et satisfont aux multiples exigences de ses programmes.

Je ne parlerai pas de la rapidité ni de l'économie. Ceux qui s'occupent de la reconstruction des provinces dévastées par la guerre savent tous que la pierre et le bois feront défaut, faute de main-d'œuvre pour les exploiter, faute de fret pour transporter les bois des colonies, faute de quantité pour l'immense tâche à




A. de Baudot, arch.

*Eglise Saint-Jean de Montmartre.*

accomplir. Il y a dans le ciment et le béton armé des *matériaux de remplacement* que l'usage a confirmés avant la guerre. Il faudra veiller à ce que l'emploi qu'on en fera soit conforme à leur caractère, à ce qu'ils trouvent une destination déduite de leur nature; voilà qui sera proprement mettre en œuvre les principes dont s'inspiraient les maîtres à bâtir; tels, autrefois, ceux de la cathédrale de Reims comme ceux de la grand'place d'Arras. Le service des bâtiments civils a demandé à quelques spécialistes comment on pourrait adapter ces matériaux nouveaux à l'exécution des projets primés au récent concours des habitations rurales, dont les formes dérivent de schémas anciens et traditionnels.

Les exemples illustrés de cet article prouvent qu'avec ce procédé on atteint les buts les plus différents : un hôtel construit au 126 du boulevard Montparnasse par M. Paul Huillard, la maison et l'atelier du peintre Lucien Simon par le même architecte, en collaboration avec M. L. Süe, le dôme des Galeries La Fayette par M. F. Chanut, la maison à gradins de la rue Vavin par MM. Sauvage et Sarrazin, la nouvelle gare de Rouen par M. Dervaux, le Théâtre des Champs-Élysées par les frères Perret, l'église Saint-Jean de Montmartre par M. de Baudot, le cinéma de l'avenue du Maine par M. Oudin, l'usine du « Jouet de France », à Puteaux, par MM. Le Bourgeois et Rapin.

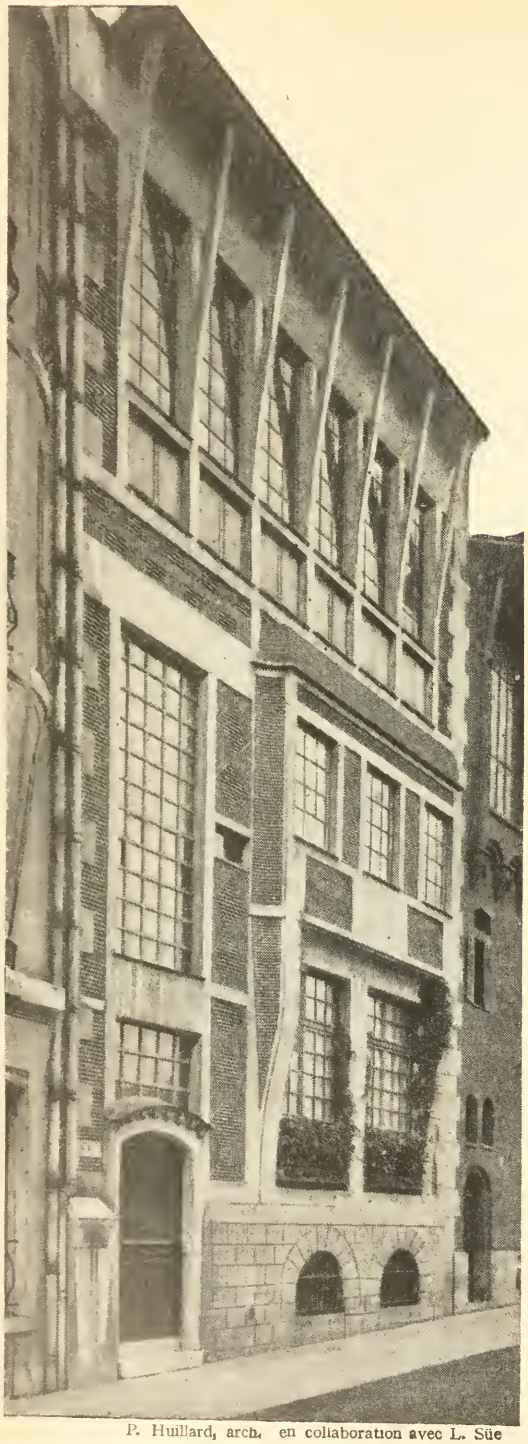
Si la place ne nous faisait défaut, nous pourrions reproduire ici l'image

d'un des bateaux remorqueurs qu'on lance sur la Seine, en bordure du cours la Reine, les bâtiments démontables que MM. Besnard et Godart, architectes, ont imaginés pour la société Bessonneau. Mais nous reviendrons là-dessus, afin de bien convaincre les plus sceptiques des possibilités qui sont en substance dans ce matériau, et de son avenir merveilleux.

*Maison à gradins, rue Vavin.*

Sauvage et Bertaux, arch.

Si, de ce point de vue, la cause semble jugée, elle ne paraît pas entendue quant à l'esthétique ; M. de Baudot lui-même s'en rendait compte et, après avoir énuméré les multiples avantages qu'on retirerait de l'emploi du ciment armé dans la construction, par exemple, d'une présidence de la République, d'un nouvel Élysée, il avouait : « Je sais bien que, même partisans de mes idées, il se trouvera des lecteurs qui font — et feront longtemps encore peut-être — une objection qu'ils considèrent comme capitale. Ils reconnaîtront que le procédé préconisé permet les réalisations indiquées, mais ils déclareront que l'aspect de la matière ciment est inacceptable, surtout s'il s'agit d'un édifice public, dont l'apparence esthétique s'impose, en même temps que la perfection des installations. Cette considération assurément a son importance, mais elle ne peut pas arrêter l'architecte dont les efforts doivent tendre à *transformer l'apparence de la matière*. Le problème est-il insoluble ? Certes non, et déjà, après des tentatives diverses, on peut assez se rendre compte de la nature des résultats obtenus pour ne pas abandonner, faute d'une solution, les admirables ressources que présente ce système. »



P. Huillard, arch. en collaboration avec L. Süe

*Habitation avec atelier d'artiste. (Hôtel de M. L. Simon.)*

Il faut bien dire que, jusqu'à présent, les maîtres d'œuvre, s'en remettant à des spécialistes ou envisageant le programme à remplir, s'en tinrent strictement aux données de l'utilité, sans chercher les conclusions heureuses qui soulignent d'un accent savoureux, dans les édifices du moyen âge, les enchaînements de la logique. D'où une apparence de sécheresse, de rigueur, de pauvreté, de monotonie, qu'ils ne surent pas toujours éviter. En quoi ils se montrèrent pareils à ces officiers du génie qui, en temps de paix, construisaient avec d'admirables pierres de taille les abominables casernes que l'on sait. L'emploi incorrect ou inesthétique d'un procédé ne discrédite pas le procédé lui-même ; il ne déshonore que celui qui n'a pas le talent ni la volonté d'en tirer parti.

J'ai souligné quelques mots de M. de Baudot qui, sans doute, dépassent sa pensée véritable : il conseille de « transformer l'apparence de la matière ». Or, je ne crois pas, d'après tout ce que l'on sait de son enseignement, de ses violences, de ses systèmes, qu'il soit jamais entré dans son esprit de maquiller la matière. Il insistait trop sur la logique, sur la rigueur des rapports de cause à effet, sur leur franchise pour que l'on puisse créer une équivoque à ce sujet. Il détestait le similimarbre, le stuc peint en bois, le ciment qui joue la pierre, et toutes les supercheries des fabricants qui font appel au mauvais goût du public. Je pense donc qu'en disant qu'il voulait *transformer* l'apparence de la matière, il désirait la transfigurer, et non la faire mentir sur elle-même.

Tout d'abord, est-on bien sûr

HOTEL OF H. G. MORGAN, A PARIS

que le ciment soit laid?

— C'est un aggloméré, non une matière naturelle.

— Mais la brique n'est-elle pas un aggloméré? et cependant les rejointoyeurs flamands, les Romains, les Chaldéens ne surent-ils pas composer avec elle des harmonies qui tenaient du tapis persan?

A. et G. Perret, arch.

*Théâtre des Champs-Elysées, Péristyle.*

Soit sollicités par leurs clients, soit médiocrement convaincus de la beauté du matériau nouveau, les architectes tentèrent plusieurs moyens pour le dissimuler. Dans une maison construite rue Belliard, par M. Deneux, on voit se développer sur l'enduit de ciment qui recouvre la brique une combinaison de carreaux en grès flammé; dans une maison édifiée à Auteuil, par M. Danis, on observe aussi un heureux arrangement de briques et de ciment. Ailleurs la décoration est obtenue par le mode d'enfilage des éléments de construction dont on a déterminé les formes plus ou moins accusées, ce qui donne des combinaisons satisfaisantes, mais également limitées. Enfin un autre moyen consiste à *intéresser* toute surface, quelle que soit son étendue, sans procéder par applique ni par enfilage. Au fur et à mesure que le ciment s'étale, on laisse sur l'enduit définitif des éléments de natures diverses, tels que cailloux, débris, réduits de verre, de marbre, d'or et d'argent. Les résultats obtenus sont excellents, d'autant qu'ils sont obtenus avec économie. C'est le moyen que l'on a employé à l'usine du « Jouet de France », à Puteaux, avec le bonheur que l'on sait.

Au Théâtre des Champs-Elysées, construit en béton armé, les frères Perret, architectes, ont décoré la façade avec des revêtements de marbre et d'or qui habillent les points d'appui et les poutres. On objectera que rien n'indique qu'il s'agit là de simples revêtements et non de blocs de construction.

A cela M. Guadet répond avec justesse que les joints d'appareils, au lieu de

A. Dervaux arch.

*Gare de Rouen. Salle des Pas-Perdus.*

correspondre horizontalement, comme pour des assises, se suivent verticalement. Le marbre employé provient de Châtelperron, dans l'Allier, ou plus exactement d'une carrière déjà exploitée au moyen âge pour Notre-Dame de Paris. Ce marbre, d'un ton gris teinté de jaune, ne redoute en aucune manière le contact du ciment, donc ne court aucun risque de durée du fait de ce voisinage. Les proportions de la façade sont excellentes. Ces baies s'ornent de moulures en marbre, leurs menuiseries se dorent, et la frise, ainsi que les remplissages latéraux, est décorée de sculptures dont la masse et les saillies conviennent à l'ensemble; enfin des liens d'or soulignent les assemblages, et la dorure pleine des croisées du premier étage parfait le luxe nécessaire à l'apparat d'un édifice aussi important. Sur les sculptures elles-mêmes, je comprends bien que leur auteur, M. Bourdelle, pour obéir à la discipline de l'ensemble et ne pas nuire à l'effet général, ait cherché la simplification des groupes. Mais pourquoi cette simplification l'a-t-elle conduit à une déformation rude, sans grâce, quasi caricaturale? Son talent, si remarquable, semble faillir, et ce sont sans doute ces bas-reliefs qui, évoquant le souvenir des pastiches néo-grecs ou assyriens où se complaisent les sculpteurs allemands, ont créé dans l'esprit du public une équivoque sur la qualité du monument. Je ne vois pas, pour ma part, qu'être raisonnables, sobres, discrets, que posséder le sens des proportions, qu'atteindre parfaitement l'objet d'un programme défini, puissent être considérés comme de sérieux griefs, capables de faire suspecter la nationalité de deux artistes et contester leurs mérites essentiellement français.

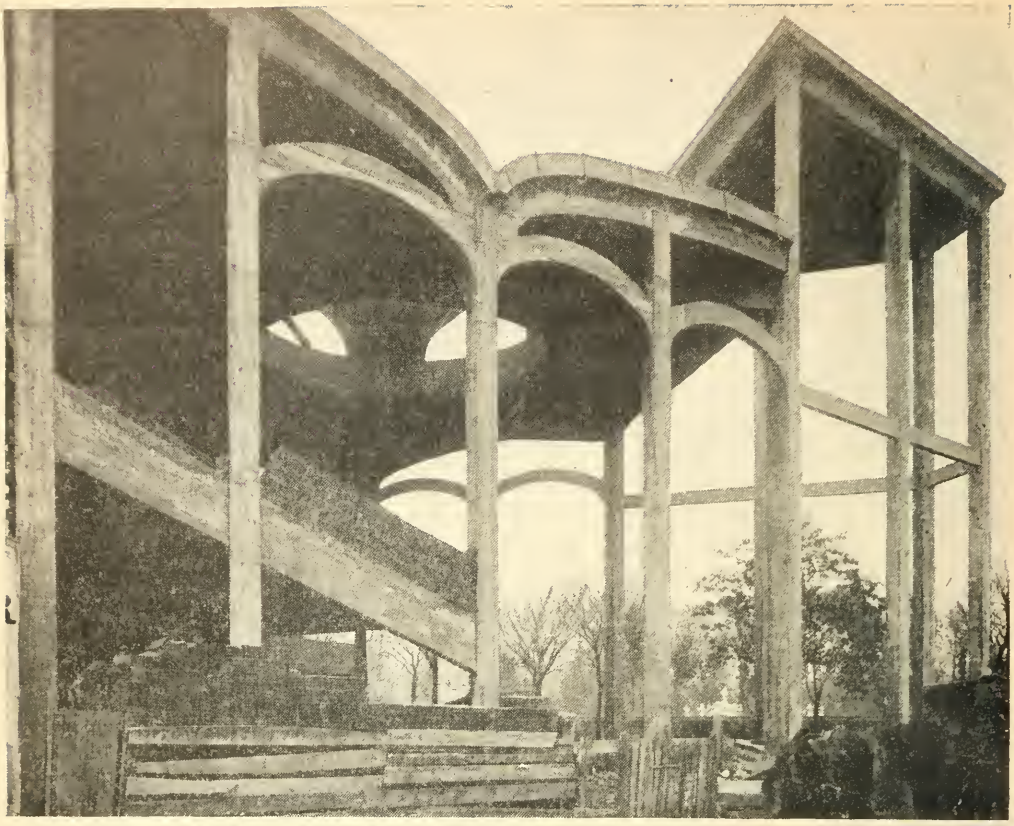
Sous peine de nous ridiculiser à jamais et de laisser supposer que nous sommes

incapables d'un nouvel effort demain, il nous faut renoncer à cette déplorable manie qui consiste à déclarer tout net qu'un ouvrage est boche quand il appartient à notre époque. En ce qui concerne spécialement le béton armé, dont je ne vois pas ici qu'on ait tenté le décor à même la matière, je me bornerai à indiquer que sa structure a seule permis ces proportions, les galbes élégants des corbeilles en porte-à-faux de six mètres, bref une harmonie que l'on doit plus à des relations de mesure qu'à des surcharges.

*Gare de Biarritz. Salle des guichets.*

Car c'est une erreur communément répandue que de croire que la beauté résulte de la surcharge ornementale, de l'abondance et du nombre des ornements, quelle que soit la matière dans laquelle ils sont traités ou à laquelle ils adhèrent. A cette erreur sont dues les déplorables maisons édifiées à Paris, dans la seconde moitié du XIXe siècle ; de cette erreur fondamentale dérive la faute commise par le Conseil municipal de Paris quand il organisant entre les constructeurs des concours de façades, estimant par là, de bonne foi, suivant le préjugé admis par les propriétaires ou les locataires et imposé aux architectes, que la beauté d'un immeuble de rapport dépendait de son décor apparent.

Si nous regardons, au contraire, les demeures d'autrefois, dans les rues où elles existent encore, au Marais, au faubourg Saint-Germain, une chose nous frappe d'abord : c'est la simplicité d'aspect de leurs façades ; elles sont pour ainsi dire toutes unies, se présentent à nous avec l'apparence cordiale de personnes qui n'entendent pas malice et qui nous accueillent dans l'intimité d'une bonne compagnie : elles portent une robe peu chargée de falbalas, mais d'un galbe noble, d'un joli maintien ; à peine une dentelle *modeste*, un nœud du parfait contentement, un bijou au



*Cinéma de l'avenue du Maine, à Paris. Détail de la construction donnant une idée de la hardiesse des piliers.*

venez-y-voir; mais la dentelle est d'Alençon, le nœud en belle soie de Lyon, la miniature d'un élève de Boucher ou de Fragonard.

De même, dans les maisons d'autrefois, le dessin est peu compliqué; mais les fenêtres sont hautes, la porte cochère assez ample pour qu'un carrosse s'y engouffre avec un bruit royal; à la clef de voûte, un seul mascaron rieur, mais largement et grassement sculpté par un tailleur d'images; et, devant quelques fenêtres, un balcon aux arabesques fièrement forgées; bref, l'ornement y est une exception, donc traité d'une manière exceptionnelle; le maître d'œuvre ne compte pas pour produire ses effets sur un déploiement de pacotille, mais sur quelques nuances; il s'adresse à une société choisie, non à une foule de canaques épris de verroteries.

En dehors même de tout ornement, de sa qualité essentielle, de l'à-propos, du goût avec lequel on l'emploie, il existe une beauté qui tient des proportions, de l'harmonie, du sentiment général, du lien mystérieux qui attache en quelque sorte une maison au sol où elle s'implante, au paysage et à l'atmosphère qui l'enveloppe, aux gens qui l'habitent. Il y a une beauté intelligente que l'on pourrait opposer à la beauté absurde. Les édifices construits en ciment que nous avons énumérés plus haut participent de cette beauté intelligente; de la beauté absurde relèvent, au contraire, certains ouvrages du passé, que j'admire d'ailleurs, parce que le cœur, sans

doute, a des raisons que la raison ne connaît pas. M. de Baudot, déjà nommé, s'indignait devant le garde-meuble de la place de la Concorde; il lui reprochait ce portique qui plonge, disait-il, les appartements du premier étage dans l'obscurité, ces pavillons d'extrémité formant des saillies inutiles à la solidité de l'œuvre, ces frontons injustifiés. Il s'indignait aussi devant l'École militaire; il en critiquait le *calage* central, obtenu par un dôme qui ne recouvre aucun espace libre, etc., etc. J'imagine qu'il se serait indigné à Versailles, également, devant les fenêtres dont le cintre aveugle n'éclaire rien et n'a d'autre but que de s'aligner sur la devanture du palais. On voit jusqu'à quels excès peut conduire le souci de la raison, du *rationalisme*, comme on écrit aujourd'hui.

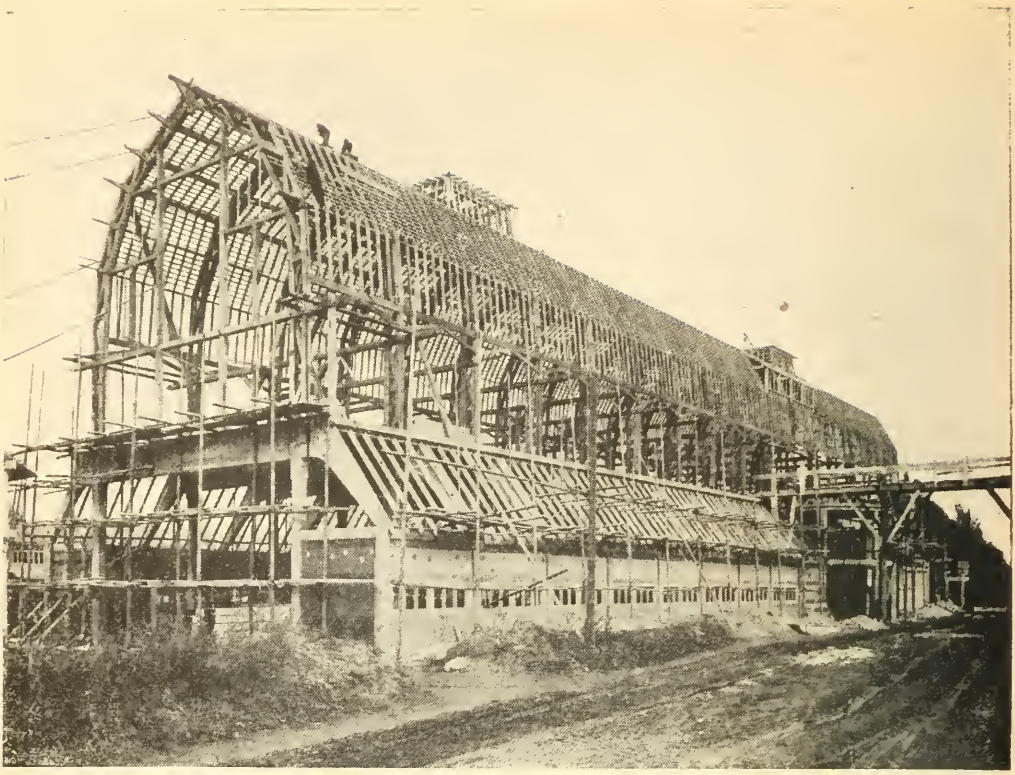
M. Oudin, arch.

*Autre aspect du couloir*

Nous connaissons, pour notre part, de délicieux mensonges.

Il est de toute évidence qu'être logiques, pour certaines personnes, consiste à ne pas l'être. Ce qui nous satisfait chez un ouvrier, un paysan, un employé ne nous satisfait point chez un prince. Telles indications de confort, d'aise, de bien-être, qui nous ravissent dans une ferme, dans un logis usinier, nous paraîtraient insupportables dans un palais. Nous ne demandons pas à un meuble de salon, recouvert en tapisserie, le même laissez-aller confortable qu'à un fauteuil de cercle où chacun se vautre pour fumer.

Les monuments de Gabriel, comme ceux de Levau, ne mentent pas sur leur âge ni sur la condition de leurs anciens habitants, ni sur la pensée du maître d'œuvre, car il est une réalité aristocratique, aussi réelle que la réalité triviale; selon quoi une femme représentée par Nattier nous paraît aussi vraie que la paysanne écoutant l'*Angelus*, peinte par Millet, ou une femme vêtue par un couturier de la rue de la Paix, qu'une blanchisseuse de Degas. Nous nous abuserions en estimant, comme certains peintres ou écrivains du XIX^e^ siècle, que la nature est nécessaire-



*L'usine du " Jouet de France " pendant sa construction. Aspect d'ensemble de la structure et de la charpente.*

ment laide et vulgaire, que ce qui ne correspond pas à nos goûts actuels ne participe point de la vérité et qu'il n'est pas de sincérité en dehors de nos prédilections. Même après avoir découvert la mine, la ferme, l'étable, l'écurie, l'estaminet, la salle de vote et le suffrage universel, sachons comprendre que le rôle de l'architecture est quelquefois de *solenniser*, en les désignant avec une majesté dépourvue d'équivoque, les besoins, les usages, les voies. A quoi réussissent parfaitement les palais de la Concorde et de Versailles, n'en déplaise aux *rationalistes*.

LÉANDRE VAILLAT.

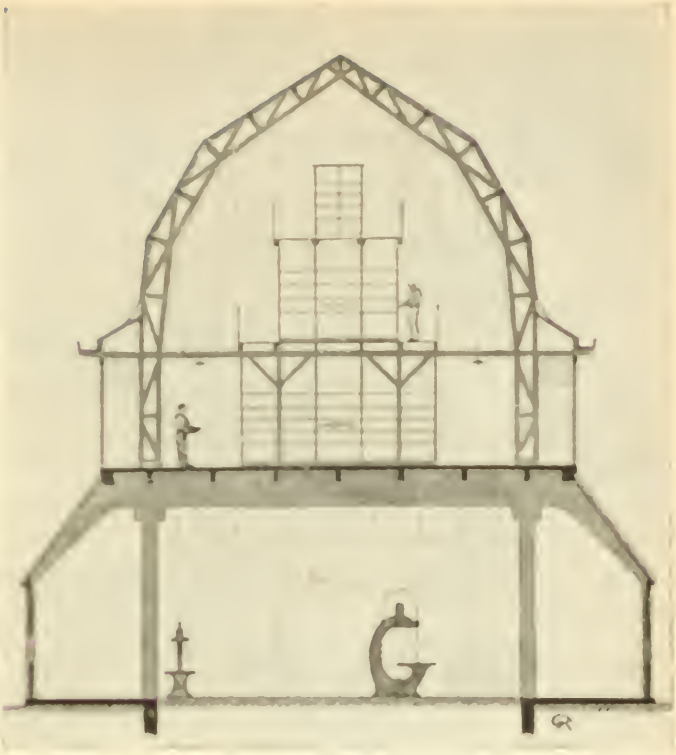
## BIBLIOGRAPHIE

ABADIE (M) : *La Ferme moderne*, Paris, Larousse, 1903, in-8°, fig. — AMAR (Ch.) : *Théorie générale du ciment armé*, Paris, Gauthier-Villars, 1912, in-8°, fig. — AUBRY (Ch.) : *Calcul du béton armé, formules, tableaux et abaques établis en application des formules de la circulaire du Ministère des Travaux Publics du 20 octobre*. 1906, Paris, H. Dunod et E. Pinat, 1913, 2 parties en 1 vol. in-8°, fig. — BAUDOT (A. de) : *L'Architecture, le Passé, le Présent*, Paris, H. Laurens, 1916, in-4°, fig. — BERGER (C.), GUILLERME (V) : *La Construction en ciment armé, applications générales, théories et systèmes divers*, précédé d'un avertissement de E. Candlot, préface de A. Considère, Paris, H. Dunod et E. Pinat, 1909, in-8°, fig. — CHAMPLY (R) : *Nouvelle encyclopédie pratique du bâtiment et de l'habitation*, Paris, H. Desforges, 1910, in-16, fig. — CHRISTOPHE (P.) : *Le Béton armé et ses applications*, Béranger, 1902, in-8°, fig. — COIGNET (Fr.) : *Bétons agglomérés appliqués à l'art de construire, notamment à l'état monolithe et à l'état de pierre artificielle*, Paris, E. Lacroix, 1861, in-8°, fig. — FERET (R.) : *Etude expérimentale du ciment armé*, Paris. Gauthier-Villars, 1906, in-8°, fig. — LAVERGNE (G.) : *Etude des divers systèmes de constructions en ciment armé*, Paris, C. Béranger, 1901, in-8°, fig. — LEDUC (E.) : *Chaux et ciment*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1902, in-18°, fig. (*Suite: page 164.*)

# NOTES TECHNIQUES

## USINE DU « JOUET DE FRANCE » ILE DE PUTEAUX

*Ateliers des soldats mutilés de la guerre*



*Coupe de l'usine.*

BUT DE LA CONSTRUCTION. — Chargés de l'organisation et de la construction des ateliers du « Jouet de France », les artistes-décorateurs Le Bourgeois et Rapin sont partis du principe, qu'en cette conception architecturale, il fallait d'abord satisfaire aux nécessités pratiques et hygiéniques et essayer ensuite de réaliser des proportions harmonieuses et des effets décoratifs peu coûteux.

Les exigences pratiques étaient les suivantes :

1° Ateliers de plain-pied, très clairs, vastes, bien aérés ;

2° Magasin de stock permettant une accumulation considérable, le jouet ayant sa vente principale en fin d'année ;

3° Bureaux de contremaîtres et direction ayant vue sur les ateliers ;

4° Services, vestiaires, lavabos, W. C., installés pratiquement pour des mutilés, et d'un entretien facile.

Il était en outre nécessaire que la construction située dans l'île de Puteaux, en face du Bois de Boulogne, fût d'un aspect agréable et concourût à masquer l'agglomération un peu désolante de Puteaux.

CONSTRUCTION. — La coupe du bâtiment fera comprendre le système et la nature de la construction.

Le rez-de-chaussée devant contenir les ateliers est en ciment armé.

Le 1er étage réservé au magasinage du stock, est constitué par une charpente et des pans de bois, le tout recouvert d'un toit à 6 pans en ardoise.

La partie ciment comprend une forte poutre de 11 mètres de portée, soutenue à 5 m. 70 du sol par des piliers, dépassant ensuite les piliers, s'inclinant en forme de

*Plan du rez-de-chaussée de l'usine.*

*Usine du " Jouet de France ".* *Entrée principale.*

Cette application du ciment offre deux avantages :

1° Suppression des frais d'entretien du fer;

2° Aspect plus agréable à l'extérieur.

Le plan donne la distribution des ateliers, des bureaux de contremaîtres, des W. C.

Les ateliers sont constitués par de vastes salles hautes, bien dégagées, baignées d'une lumière franche et gaie.

Les bureaux de contremaîtres près des portes d'entrée permettent une surveillance facile.

L'atelier de menuiserie, le plus grand, renferme des machines qui, bien espacées, ne gênent pas la circulation des hommes et des matériaux.

L'atelier de peinture où les jouets sont peints et vernis offre un aspect d'une polychromie curieuse; la peinture est projetée sur les objets à l'aide d'appareils pulvérisateurs, les ornements sont déterminés par des pochoirs.

Les objets terminés sont montés au premier étage par un ascenseur.

A la limite des ateliers de menuiserie et de peinture se trouve une partie entresolée contenant le vestiaire des hommes, le lavabo, puis, au-dessus de l'entrée de l'usine dans le window, les bureaux et la direction qui ont vue sur les ateliers.

Sur le plateau de ciment, au premier étage, s'élève la haute charpente qui détermine un vaisseau imposant. Les bas côtés sont clos par des pans de bois et des éléments en béton.

Le système adopté pour la charpente a amené la suppression des entraits, seules des moises situées à 3 mètres maintiennent l'écartement. La forme de cette nef permet l'étagement de casiers, lesquels se juxtaposeront sans points de contact avec la voûte.

Des passerelles courant sur la longueur desserviront les différents étages de ces casiers où un stock considérable pourra être amassé.

trompe d'éléphant pour aller s'attacher à des poteaux maintenant les murs. Ces poteaux sont eux-mêmes reliés aux gros piliers par une poutrelle.

L'ensemble forme donc un tout très résistant, reposant par les gros piliers sur des pieux en ciment armé, pilotis obligés par la nature du terrain de remblai.

Sur les plans obliques indiqués par la pente des trompes se trouvent les vitrages.

Les plaques de verre ne sont pas maintenues par des fers à T, mais par de minces poutrelles de ciment armé ayant une forme spéciale.

Moulées à part, elles ont été rattachées et scellées au bâtiment, elles portent deux petits canaux destinés à rejeter à l'extérieur les eaux provenant de la condensation ou des pluies.

Le contreventement est obtenu par un très grand nombre de jambes reliant les fermes aux pannes. Deux cheminées d'aération favorisent le renouvellement de l'air.

Au premier étage se trouve un appartement pour le directeur commercial. La décoration et l'ameublement de cet appartement ont été exécutés par les soldats mutilés; c'est un exemple de décoration moderne et de ce que peut donner la main-d'œuvre des mutilés.

Au même étage se trouve également l'atelier d'emballage dont les caisses descendent directement par un appareil spécial sur le quai d'embarquement.

La couverture en ardoise rejette les eaux de pluie en de larges chéneaux. Des gargouilles canalisent ces eaux vers six grandes colonnes creuses verticales, exécutées en ciment armé.

Décoration. — Les décorateurs ont naturellement cherché à rendre cette usine aussi séduisante que possible, tant par la forme que par la couleur, mais en limitant leurs recherches aux matériaux peu coûteux.

Seuls quelques points de mosaïque viennent, sur deux colonnes d'entrée et sur un pavage, mettre une note un peu précieuse.

Des oppositions de couleurs en béton ordinaire et béton de mâchefer pour les parois du rez-de-chaussée, le bouchardage de certaines surfaces dans les pilastres, les piliers et les poutres produisent un effet plus agréable que l'emploi ordinaire du ciment.

La pénurie de briques a conduit à la création d'un élément de remplacement.

Des coffrages de 48 centimètres sur 21 centimètres et 10 centimètres de profondeur ont été constitués. D'assez gros cailloux, choisis pour leur couleur, ont été disposés dans le fond des moules ; puis on a rempli avec du béton de mâchefer.

L'élément une fois démoulé offrait, sur une face, une mosaïque intéressante, très robuste. Des sujets représentant des animaux, des plantes ont été de même exécutés par ce procédé et produisent sur les plans verticaux du window une décoration assez riche.

*Colonne de descente des eaux.*

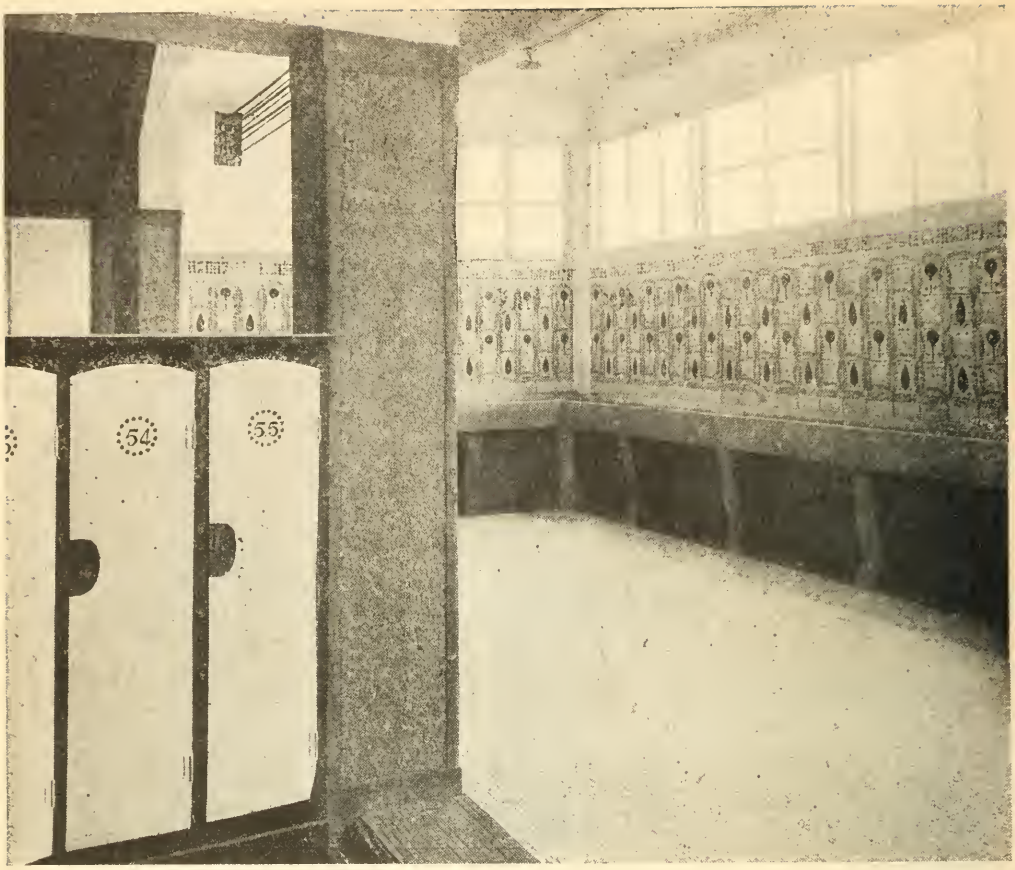
Quelques essais de ciment coloré ont été tentés, et des éléments colorés ainsi ont été placés au-dessus des pilastres extérieurs.

La partie sculpturale dont les modèles ont été exécutés par Le Bourgeois a été moulée en ciment.

Les animaux, de près de 2 mètres de haut, surmontent les grandes colonnes de descente des eaux. Des poteaux d'angle ont été surmontés de vases d'animaux décoratifs. Des éléments géométriques ont animé la surface du ciment aux endroits où le bouchardage était difficile.

Dans l'intérieur des lavabos et W. C. des faïences ont été posées.

Décorées de tons frais, elles donnent une impression plus riche, plus gaie que la




*Usine du " Jouet de France ".* *Vestiaire et lavabos.*

faïence blanche ; ces décorations faites au pochoir sont d'un prix de revient accessible.

Les menuiseries sont peintes en blanc relevé de tons purs et francs.

En toutes ces recherches, l'effort des artistes a été secondé par l'intelligence et le dévouement des équipes du bâtiment qui ont démontré une fois de plus que la main-d'œuvre française est pleine de ressources pour qui sait l'intéresser à l'Œuvre.

## *GARE DE ROUEN*

M. A. DERVAUX, ARCHITECTE.

LA GARE DE ROUEN a été reconstruite par M. A. Dervaux sur l'emplacement, très étroit, de l'ancienne (Travaux exécutés pendant la guerre).

Les murs extérieurs, qui constituent la partie visible monumentale, portent sur des soutènements.

Ils sont construits en belle pierre de Quilly se prêtant à tous ornements et sculptures.

Mais derrière cette façade dûment contrefortée lorsqu'elle sert de masque antérieur à la grande halle de départ, tout porte sur un pont véritable qui traverse les voies.

Le pont et les superstructures sont constitués uniquement en béton armé.

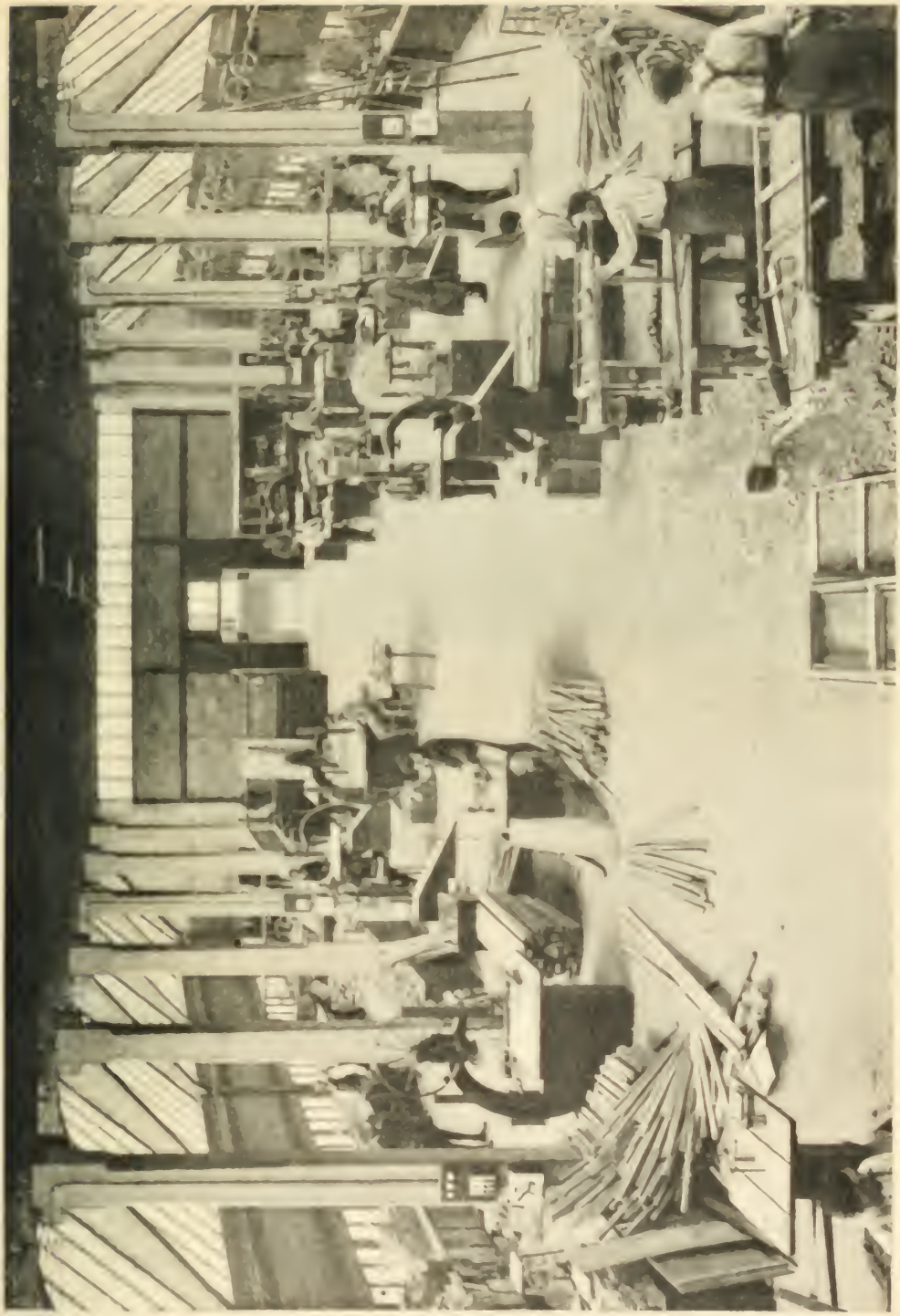
Poteaux, poitraux et hourdis sont donc en béton armé.

Les voiles qui joignent les piles et les traverses sont également le plus souvent en béton.

Parfois, cependant, le remplissage a été obtenu avec de la brique légère.

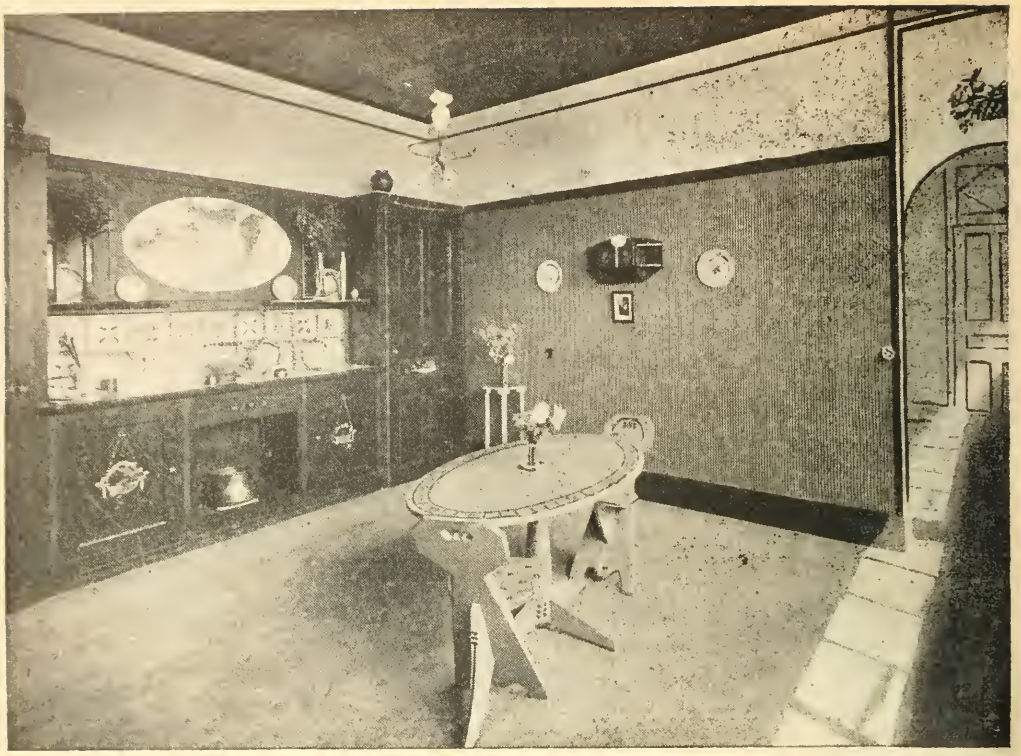
Il s'agit donc d'une construction absolument homogène, flanquant une façade indépendante et se tenant seule.

Les proportions de vides et de pleins, les sections de piles et de poutres sont étudiées décorativement dans la tradition française qui ne s'est jamais démentie entre les Xe et XVIIIe siècles.



GRAND ATELIER DU REZ-DE-CHAUSSÉE.

USINE DU " JOUET DE FRANCE ".



*Usine du " Jouet de France ".* *Appartement du directeur.*

C'est dire que, pour établir les formes nouvelles, on tient compte, ici, des nouveaux matériaux mis en œuvre ainsi que des nouveaux procédés de construction.

La halle principale du départ est couverte par une voûte de 23 mètres de portée s'élançant du sol et même du sous-sol pour s'élever jusqu'à 29 mètres au-dessus du plancher intermédiaire qui détermine le rez-de-chaussée.

Elle a 45 mètres de longueur.

Les 18 piles de la halle, courbées en anse de panier, se rejoignent au lanternon d'aération pour porter les pannes et forment avec celles-ci des segments annulaires traversés de nervures. Le voile de la voûte est un amincissement de cet ensemble nervé.

Les fermes font saillie à l'extérieur, hors des voûtes annulaires.

Un système régulier de baies longues, par quatre dans chaque travée, éclaire largement la halle.

Le masque protecteur en béton armé rappelle, par son système de contreventement et d'étrésillons, la forme et l'échelle des voûtes.

Partout la construction s'indique nettement.

La précision de la structure confère à l'ensemble — malgré la grande simplicité adéquate à un édifice utilitaire — une grande clarté ainsi qu'une richesse certaine.

## BIBLIOGRAPHIE (*suite*)

MIGNARD (R.), CORDEAU (A.-L.) : *Guide des constructions. Traité complet des connaissances relatives aux constructions, par R. Mignard. — Maçonneries, marbrerie, ciments armés, par A.-L. Cordeau*, Paris, E. Lévy, 1902, gr. in-4°, fig. — MOREL (A.) : *Le Ciment armé et ses applications*, Paris, Gauthier-Villars, 1911, in-16, fig. (Encyclopédie scientifique des aide-mémoire). — TEDESCO (N. de), FORESTIER (V.) : *Manuel théorique et pratique des constructions en ciment armé, avec une note sur le calcul des arcs, par H. Lossier*, Paris, C. Béranger. 1909, in-8°. — TEDESCO (N. de), MAUREL (A.) : *Traité théorique et pratique de la résistance des matériaux appliqués au béton et au ciment armés*, Paris, C. Béranger, 1904, in-8°, fig. — VAUBOURG (H.) : *Guide pratique du constructeur en ciment armé*, Paris, C. Béranger, 1913, in-8°, fig. — ANONYMES : *Béton et ciment*, Paris, Larousse, 1916, in-8°, fig. — *Matériaux de construction*, Paris, Larousse, 1916, in-8°, fig.

Vases en métal, en noir et en jaune. JEAN DUNAND.

# LE MÉTAL REPOUSSÉ ET CISELÉ

Le véritable artiste aime la matière qu'il travaille. Il ne cesse d'en étudier la composition et s'efforce sans relâche d'en pénétrer les secrets. Ainsi pour acquérir le sens du métal, il faut en aimer la substance, si belle jusque dans sa sobriété, et capable souvent de combinaisons magnifiques sous la main de ceux qui savent la solliciter. Il faut la comprendre dans sa vie propre, savoir ce qu'on peut lui demander, la manier avec tact, sans prétendre exiger d'elle des miracles, par des tours de force qui n'aboutissent jamais qu'à des œuvres bâtardes ou maladives.

Dans une remarquable étude sur les « propriétés de la matière » et la « forme » ou plutôt le « changement de forme » dont elle est susceptible, M. Edouard Menod-Herzen a émis de curieuses considérations sur la structure des métaux dont il nous semble utile de reproduire ici quelques passages.

« Les métaux — écrit-il — sont constitués par un agrégat de grains cristallins. Les grains sont de forme irrégulière. Leurs contours sont bien délimités et leur surface

consiste en une multitude de facettes, d'orientation déterminée. Les différentes parties de ces grains peuvent glisser le long de certains plans, assez nombreux, appelés plans de glissement. Chaque grain peut donc, à son tour, changer de forme et de position suivant plusieurs directions, sans cesser d'être cristallin et sans cesser de s'accommoder, pendant la déformation, à l'enveloppe que lui font les grains voisins. Chaque partie élémentaire du métal étant ainsi déformable, l'ensemble est déformable d'une manière quelconque : il est *plastique*. Ce terme est préférable à celui de *malléable* qui, étymologiquement, signifie : être capable de se réduire en lames minces sous l'action du marteau (*malleus*). Les métaux possèdent, en effet, la propriété beaucoup plus générale d'éprouver, sous l'action de forces extérieures les plus diverses, des changements de forme durables, croissant d'une manière continue. Et c'est là ce qu'on entend par *plasticité*. »

A ces données essentielles, M. Monod-Herzen ajoute des remarques fort intéressantes pour les praticiens, notant qu'au début « les grains cristallins, n'étant pas orientés dans le sens que va prendre l'écoulement du métal, résistent, réagissent les uns sur les autres », provoquant une dépense d'énergie considérable, tandis qu'après, « sous l'action continue de la pression, les grains glissent de mieux en mieux, suivant des directions déterminées, avec une dépense d'énergie minima ». Et il conclut en ces termes :

« Ainsi, l'action du premier effort de pression exercé sur un lingot brut paraît tout à fait remarquable en amorçant, à l'intérieur du métal, un sens d'écoulement de matière qui souvent s'accentue ou tout au moins se maintient pendant les opérations suivantes. Le travail de dégrossissage, ou d'*ébauche*, acquiert une importance fondamentale, en constituant dans le métal une sorte de squelette, qui pourra ultérieurement se déformer, se cintrer, s'étirer, se tordre, mais qui n'en restera pas moins comme un caractère définitif et général du lingot.

« De ce principe se déduisent tous les préceptes utiles à la *conduite* d'une pièce, c'est-à-dire concernant la forme et les procédés d'ébauchage à employer, suivant les efforts ultérieurs auxquels ses diverses parties seront soumises...

« Les êtres de métal sont semblables aux êtres vivants, en qui tout laisse une trace. Pour les uns, comme pour les autres, il faut une éducation prévoyante, surveillée dans les moindres détails dès le début, qui développe et fasse épanouir leur caractère, *sans jamais forcer leur nature*. »

Ces excellents principes sont d'une application courante dans le travail du métal repoussé et de la ciselure, dont nous nous occupons spécialement aujourd'hui.

L'art du repoussé n'est pas nouveau. Sans entreprendre, à son sujet, un essai historique, qui excéderait le cadre de cet article, nous nous contenterons de rappeler sommairement qu'à l'époque homérique les objets métalliques étaient déjà travaillés au marteau et que les anciens se servaient du repoussé dans la fabri-

Cliché J. Gaussel.

*Différentes phases de la fabrication d'un vase ou repoussé.*

cation de leurs statues colossales. Ce procédé fut également en honneur chez les Arabes et chez les Persans. Au moyen âge, il prit une extension considérable. Les artistes chrétiens composaient ces admirables reliquaires ouvragés, à personnages multiples, en cuivre repoussé et gravé, tandis que les « dinants » donnaient aux ustensiles les plus vulgaires une note d'art savoureuse. Aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, les armures comme les objets religieux offrent des spécimens remarquables de ce genre de travail. A la Renaissance, toute une lignée d'orfèvres se succède, combinant le repoussé et la ciselure dans leurs œuvres d'une inimitable beauté. Benvenuto Cellini trace la voie, suivie jusqu'à nos jours par d'innombrables

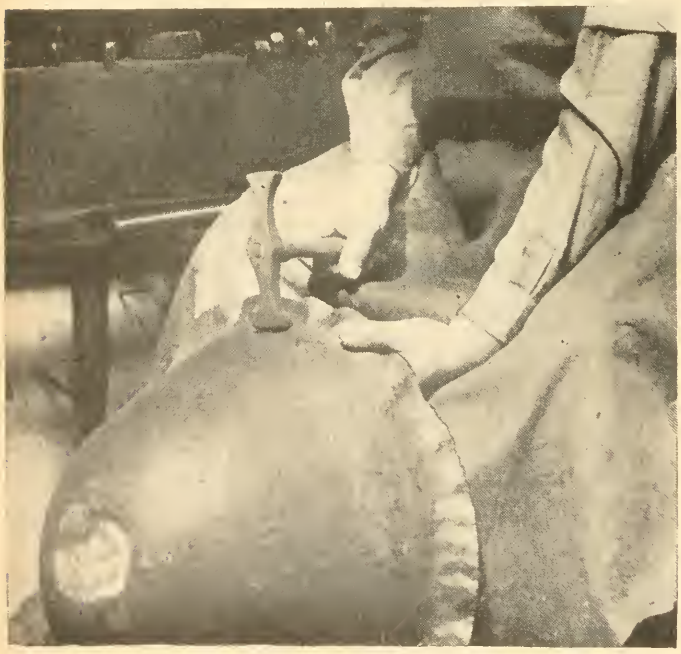
artistes : les frères Fannière, les Odiot, les Fauconnier, les Froment-Meurice, les Falize, les Lalique, etc...

On sait que le repoussage est un procédé d'art manuel ayant pour but d'obtenir des formes ou des ornements en relief par le seul emploi du marteau de l'artisan choquant un outil qui, par contre-coup, emboutit le métal travaillé. On distingue deux sortes de repoussés : le repoussé *en dessus*, si l'on refoule la face ; le repoussé *en dessous*, si l'on refoule le revers du métal. C'est d'ailleurs ce dernier qui est le plus fréquemment en usage et qui peut être considéré comme le véritable repoussé.

Ce mode de travail ne doit pas être confondu avec l'*estampage* qui n'est qu'un repoussage mécanique obtenu à l'aide de presses et de matrices. En cette matière, comme dans la fabrication de la dentelle, aucun terme de comparaison n'est possible entre l'œuvre produite industriellement, même par les machines les plus perfectionnées, et celle qui est sortie frémissante des mains d'un véritable artiste.

Reconnaissons-le : en ce domaine, comme en beaucoup d'autres, la concurrence de l'industrie n'a été que trop funeste à l'art, l'une prétendant chasser l'autre successivement de tous ses refuges : orfèvrerie, bijouterie, armurerie, serrurerie, dinanderie, chaudronnerie, etc. Heureusement, des artistes nous sont restés qui, renouant fièrement la tradition de ces ouvriers de génie — si nombreux aux XVII^e et XVIII^e siècles — inaccessibles aux goûts du vulgaire, uniquement épris de leur rêve, ont marqué de leur empreinte, et peut-être sauvé de la ruine, un art charmant et délicieusement français. Ils ont compris qu'on peut mettre autant de maîtrise dans une coupe que dans une statue et que, selon le mot du poète :

La miette de Cellini
Vaut le bloc de Michel-Ange.



*Attitude du repousseur pendant l'opération de la retreinte.*

Tel est, entre autres, M. Jean Dunand dont l'exemple peut être invoqué comme une leçon typique dans le sujet d'étude que nous nous sommes proposé.

P. MONGO-HERZEN

PLAT EN ARGENT REPOUSSÉ ET CISELÉ (SALON DE JUIN)

*Quelques spécimens d'outils employés dans le repoussage.*
(Bouterol : [illegible])

Élève de Dampt, sculpteur dinandier, Dunand est aussi orfèvre. Il martèle l'acier et le cuivre quand ces métaux peuvent seuls lui donner certaines harmonies de formes et de couleurs qu'il recherche. Mais il cisèle aussi l'or et l'argent avec une rare dextérité. Et c'est ce qui le rend si original. Tandis que nombre d'orfèvres contemporains se sont acquis une réputation sans avoir jamais tenu le marteau ni le ciselet, Dunand s'est patiemment assimilé un métier long et dur à apprendre, méprisant les moyens faciles et les procédés mécaniques, n'ayant en vue que l'élaboration d'œuvres harmonieuses, pleines de vie, de vérité et de beauté, réalisées à la sueur de son front et par l'effort de ses bras. Il faut le voir dans son atelier, près de sa forge, avec son tablier de cuir, ses gants épais et ses yeux protégés d'une visière (voir la planche hors texte 36) au moment où il va fabriquer, à l'aide d'une simple feuille de cuivre et par la seule collaboration de son marteau, un de ces vases merveilleux dont il a le secret.

D'abord, son maillet de bois frappe, à coups incessants, le disque qui bientôt se creuse et s'allonge. Puis, le chalumeau promène ses flammes vertes sur le métal d'un rouge onctueux. Trente fois, quarante fois, le feu et le marteau alternent. La forme obtenue, c'est le décor qu'il faut aborder. Pour être moins rude, cette phase du labeur n'en est pas moins importante. C'est alors que l'adroit artisan

s'efface vraiment devant l'artiste. C'est alors que Dunand donne toute la mesure de son inspiration et de sa virtuosité, faisant parler le métal, éveillant en lui toute la gamme des harmonies latentes qu'il recélait, créant en un mot une de ces œuvres rares dont les reproductions contenues dans ce fascicule ne peuvent donner qu'une bien faible idée.

Depuis la guerre, Dunand a dû interrompre ses travaux de prédilection. Mais son activité et sa compétence ont été heureusement utilisées dans des occupations d'intérêt national. Ses recherches sur l'emboutissage à froid de l'acier par le manganèse ont trouvé notamment de précieuses applications. Ses modèles de casques pour les combattants (voir la gravure, page 180), dont tous les détails avaient été minutieusement étudiés et dont la forme esthétique est d'une austère beauté, ont été grandement appréciés dans les services spéciaux des armées alliées.

Souhaitons que, la paix revenue, Jean Dunand revienne à son labeur favori et qu'avec d'autres artistes, d'une égale sincérité et d'une maîtrise professionnelle en généreuse émulation avec la sienne — tels que MM. Brateau, Monod-Herzen,

*Vases en acier, en cuivre et en étain.* JEAN DUNAND.

Atelier J. Dumont

*Le recuit au chalumeau après l'emboutissage*

E. et G. Louis Capon, Henri Haram, Ronvallet, dont nous reproduisons les œuvres *passim* — il redonne définitivement au procédé du repoussé la place d'honneur qui lui revient dans la galerie glorieuse des arts français.

La technique du repoussé comporte une série d'opérations longues, délicates et pénibles dont nous ne pouvons donner ici qu'un bref aperçu.

La première (l'emboutissage) consiste à battre et à rabattre la feuille de métal employée, avec un maillet de buis, sur un point d'appui solide — soit sur des « champignons » en acier, soit sur des sortes d'enclumes appelées bigornes (1) — afin de lui imprimer le mouvement initial voulu (et, selon la théorie exposée ci-dessus, dans le sens d'orientation normale des molécules) qui l'acheminera peu à peu vers la forme envisagée. La frappe doit commencer par le centre de la feuille et finir par la périphérie. Sans jamais frapper deux fois de suite au même point, on recuit dès qu'on est arrivé au bord du disque, afin de rendre au métal écroui toute sa malléabilité. On refroidit dans l'eau et on nettoie à la sciure. Sous les chocs répétés du martelage, le métal s'est resserré lentement par la rétreinte, le disque est devenu

(1) Voir page 178 l'explication détaillée des termes techniques.

*Montre en acier incrusté d'or.* J. DUNAND.

peu à peu cuvette, puis manchon cylindrique; après quoi, assujetti à la bigorne, il est soumis au travail du marteau d'acier chargé de faire rentrer certaines parties et de préciser les lignes essentielles du vase. Celui-ci passe alors sur la recingle, tige coudée dont la pointe, actionnée en contre-coup par le marteau, imprime de légers chocs qui font apparaître le décor en relief. Feuilles de marronniers, tiges, bourgeons, côtes larges ou étroites, motifs divers surgissent ainsi lentement. C'est l'heure critique, où l'attention du praticien doit être extrême pour garder à la forme sa précision absolue, sans percer le métal, sans rien abandonner de ses visées décoratives.

Dans le travail spécial de la ciselure, on utilise un matériel plus compliqué encore. C'est d'abord le boulet en fer, sorte de récipient demi-sphérique, que l'on cale sur un épais rond de cuir, semblable à un collier de chien — le panonier — dans lequel il est engagé jusqu'au quart de son diamètre et où il peut être tourné dans tous les sens, sans crainte pour sa stabilité, en raison de son poids. Dans ce récipient, rempli d'un ciment particulier (composé de résine, de suif, de cire ou de coaltar), l'objet à travailler, ayant été introduit à chaud, se maintient rigide après refroidissement. Le ciseleur ébauche alors son dessin au matoir, en laissant sur le métal un léger sillage (le tracé-matté), qui lui permettra d'en suivre les grandes lignes avec facilité. Enfin, il a recours aux divers outils nécessaires à l'achèvement minutieux de sa tâche : burins, gouges, grattoirs, molettes, rifloirs et, surtout, ciselets. Ces derniers sont des tiges d'acier que l'on promène sur le métal en les tenant verticalement et en frappant sur leur tête avec un petit marteau. Ils laissent, à chaque choc, l'empreinte de leur extrémité, qui est taillée d'une manière spéciale, suivant la dépression à produire. Grâce à eux, l'artiste peut s'abandonner aux inspirations les plus variées de son génie propre et déployer les plus ingénieuses ressources de sa

*Montre en acier incrusté d'or.* J. DUNAND.

G. LOUIS CAPON

[illegible]

BONVALLET

[illegible]

*Repoussage d'un vase à la roulette.*

dextérité, en faisant réellement signifier au métal — comme l'a fort bien dit L. Falize — « ce que le sculpteur n'a pu donner, ce que ne livrent ni la terre, ni la cire, ni le bois, ni le marbre : cette fleur de l'épiderme, le chairé de la peau, la maille du tissu, les nervures des feuilles, le moiré des fleurs ; tout cet infini délicat qui charme l'œil et donne la couleur et l'esprit à la matière. »

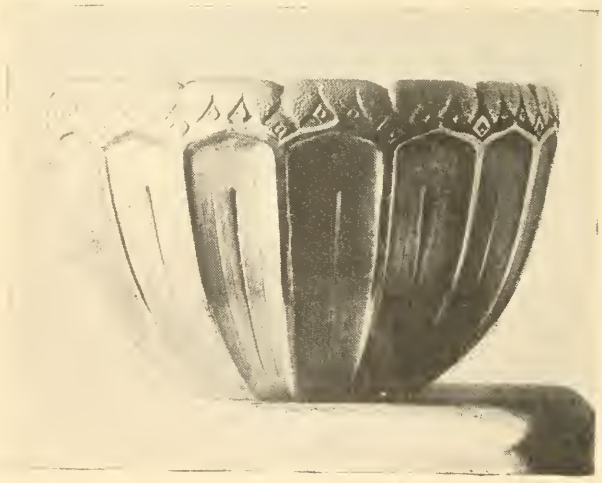
Mais aussi l'on devine aisément de quelles rares qualités d'intelligence et de goût, de quelle prestigieuse sûreté de mains doit être doué ce bon forgeron d'art.

Son idéal étant très élevé et très pur, il n'imagine pas que la forme et le décor puissent être étudiés séparément et, en quelque sorte, ajustés l'un à l'autre ; il ne les conçoit, au contraire, que mêlés intimement, selon des règles harmonieuses. Les lignes qu'il adopte de la sorte, dans ses conceptions, ne sont jamais tourmentées, ni inquiètes. Point de conventions inutiles. Point de formes sans signification. Et, dans le décor, une simplicité, une noblesse, une logique parfaites. Quant à l'exécution, c'est seulement par une longue et patiente expérience que peut être atteinte cette maîtrise impeccable qui permet à l'artisan de savoir *conduire* son métal, l'assouplissant, le corroyant, le retrempant tour à tour ; dépouillant les parties destinées à servir de fonds, renforçant celles qui formeront saillie, proportionnant l'effort et le choc de son outil à chacun de ces buts, accomplissant enfin, sans heurt ni méprise, cette incroyable série de métamorphoses par laquelle une matière brute est transformée en œuvre d'art.

Il nous resterait à énumérer les pièces les plus caractéristiques du repoussé et du ciselé qui figurent avec honneur dans les collections publiques ou privées, depuis le livret de batteur d'or, encore rempli de feuilles obtenues au marteau, que possède le Louvre dans une de ses vitrines, jusqu'aux plus récentes acquisitions (dont quelques-unes sont reproduites dans ce fascicule) de notre Musée des Arts décoratifs.

Mais ce serait sortir un peu de notre programme. Pour nous en tenir à son objet essentiel, c'est-à-dire au souci de vulgarisation pratique des arts appliqués, nous préférons céder maintenant la plume à M. Edouard Monod-Herzen, le si compétent artisan-orfèvre, dont nous invoquions déjà plus haut l'autorité, et qui, dans les lignes suivantes, achève de nous révéler lumineusement les principaux secrets de son art.

ROUGEMONT.



Musée des Arts décoratifs.

*Bol en argent.* E. MONOD-HERZEN.

# L'ART DU MÉTAL

L'exécution d'une œuvre d'art comporte trois étapes distinctes : la *mise au point*, établissement de la forme générale, ou *construction*. Puis deux phases d'achèvement, dont l'une donne aux proéminences leur galbe exact : le *dessin* — et dont l'autre figure sur les surfaces les légers accidents qui en varient l'aspect : le *décor*. La construction intéresse la masse entière ; elle lui donne son harmonie générale, son *style*. Le dessin et le décor n'intéressent que de faibles épaisseurs ; ils donnent à l'œuvre son *caractère*.

On conçoit assez vite que l'art ne saurait nous proposer la représentation intégrale de la nature. D'abord il nous manque la matière. Si nous l'avions, il nous manquerait les moyens, et nous ne tirerions qu'une très mauvaise copie de l'œuvre d'un maître. Mais, même si nous avions la matière et les moyens, et même si nous pouvions reproduire identiquement la nature, alors nous n'aurions bien fait de nouveau, et nos efforts seraient totalement dépourvus d'intérêt.

Aussi bien, le but de l'art n'est il pas de faire des *objets tels qu'ils sont*, mais *tels que nous les voyons*, ce qui est tout différent.

Le modèle apparaît, à notre œil, comme un ensemble de lignes et de contours, entourant des taches plus ou moins claires, plus ou moins foncées. C'est tout. — Mais il faut observer cette apparence avec un zèle extrême, parce que ses éléments sont relatifs, c'est-à-dire s'influencent mutuellement et ne valent que par leurs rapports de situation et d'étendue.

Cela fait, il nous faut chercher, dans ce clavier, heureusement très riche, qu'est notre matière, pour trouver quelles seront celles de ses notes qui, rapprochées, groupées, feront, sur notre œil, une impression de même ordre que les notes qui composent le modèle.

Moyennant quoi, celui-ci sera *représenté*.

Cette opération, on le voit, est plus qu'une transposition, c'est une transcription, en style musical, ou une traduction, en style littéraire.

Telle est l'*interprétation*.

Une interprétation bien faite plaît aux sens et à l'esprit, en vertu du principe de moindre action, parce qu'elle est une convention nécessaire et explicite.

Et, toujours en vertu du principe de moindre action, plus l'interprétation sera explicite, c'est-à-dire :

plus elle aura su conserver les accents caractéristiques de la morphologie du modèle,

plus elle sera conforme aux lois caractéristiques de la vision,

Musée des Arts Décoratifs

*Gobelet en Verre.* — LALIQUE.

et plus elle montrera en lumière les propriétés caractéristiques de la matière,

plus elle sera parfaite.

Et l'on exprimera ceci sous une forme abrégée, en disant qu'elle a *un caractère*.

. . . .

Laissons tomber dans un liquide, une petite sphère d'une matière quelconque, liquide ou solide.

Au point où la sphère est entrée, au point d'impact, comme on dit, il s'est formé une sorte de coupe ou de cratère. Ses parois extérieures se raccordent au plan général du liquide par une douce surface au profil arrondi. Ses parois intérieures sont droites. Le bord du cratère est arrondi, lui aussi, en ourlet gras et terminé par un chapelet de nodosités ovoïdes qui, parfois, poussent de petites protubérances mousses.

Tel est notre modèle. On propose de le transcrire en acier...

Point n'est besoin de trop longs efforts. Prenons une plaque de blindage, un canon, plaçons-nous à quelques kilomètres, et transperçons la plaque d'un obus...

Au point d'impact il s'est formé une sorte de coupe ou de cratère. Ses parois extérieures se raccordent au plan général de la plaque,

par une petite zone surélevée, douce surface au profil incurvé. Les parois intérieures sont droites... Ne croit-on pas que nous allons réciter la description précédente ? C'est, qu'en effet, les mêmes éléments s'y retrouvent tous. Oui, mais tous sont modifiés. La dure matière de l'acier ne s'accommode pas d'une forme ronde. Les courbes, lorsqu'elle les admet, sont d'un galbe nerveux. Le cratère, ici, s'évase en une jolie corolle, mais les bords n'en ont plus l'ourlet. Celui-ci s'est résolu en une couronne de pétales charnus, séparés par des crevasses aiguës : la matière, en se gerçant, s'est donné les lignes droites et les angles aigus qui expriment son caractère !

Tout le problème de l'interprétation est là, et rien ne pouvait être plus éloquent.

*Ciselure d'une pièce mise en ciment.*

Cet exemple, bien compris, est d'un enseignement puissant.

Il nous montre, d'abord, que lorsque nous pouvons faire exécuter, par la nature, des transcriptions dans le genre de celles qui nous occupent, ces opérations se font d'après la même norme.

Cet exemple nous montre ensuite que la déformation d'un métal malléable est un phénomène tout à fait comparable à celui de l'écoulement d'un liquide visqueux, et que le façonnage d'une pièce n'est autre chose qu'un écoulement provoqué et dirigé.

De ce nouveau principe, nous allons immédiatement déduire une application intéressante.

Nous avons tous vu comment, en plongeant dans des liquides un peu épais, de fines armatures rigides, elles permettaient d'en retirer des lames minces. La bulle de savon n'est qu'un cas très particulier de ces lames minces des liquides, dont la variété est infinie et la forme toujours parfaite.

Or, il est non seulement possible, mais même facile de produire ces formes dans le métal. Pendant le façonnage des petites épaisseurs d'un métal malléable, on voit naître entre certains points des surfaces de raccordement, qui sont, dans leur forme, de même nature que les lames minces des liquides, et toutes semblables à elles.

Ces surfaces, surfaces *naturelles* de déformation, sont très agréables à l'œil. Lorsqu'elles

VASE EN CUIVRE [illegible]

apparemment. Il faut se garder de les détruire, parce qu'elles sont hautement expressives. Il faut, au contraire, en jouer, les observer avec soin, et harmoniser avec elle les accents du métal ciselé.

En voici un exemple.

On sait que le dessin d'une draperie est une chose toute particulière, parce qu'il est la forme d'équilibre à un tissu flexible et pesant, et que cette forme est défaite.

Quelle en serait la meilleure interprétation en métal ?

Le problème a été résolu, en particulier au moyen âge. On a façonné, à cette époque, des chasses de vierges et de saints, en métaux repoussés, et qui sont de purs chefs-d'œuvre. On s'accorde, sans jamais varier, à louer le grand caractère des draperies, sans qui cependant n'explique pourquoi. Or, ce qui en admire ainsi, n'est autre chose que des *surfaces polyrelles de différentiation* venues sous l'outil.

Avec un sens parfait, l'artiste a interprété la forme d'équilibre spécifique du tissu, par la forme d'équilibre spécifique du métal.

Puisque les surfaces de différentiation sont appelées à l'œil, on aperçoit aussitôt le parti qu'on pourra en tirer pour l'ornementation.

Prolonge le travail d'ornementation. Une forme, en tous, l'œil, appelé bientôt, presque quelquefois, à la surface du métal, des modulations, des gaufrements, obéissant à l'axe de rotation, qui ne sont autres que des éléments de tissages, toutes semblables à celles qu'on admire sur certaines grèves ou sur les étoffes de certaines activités. Il n'y a plus qu'à étudier et à développer l'ornementation ainsi suggérée.

Si nous embrassons que coupe un globe, non plus au tour, mais à la *fraise*, nous pourrons voir se produire, vers les bords, des phénomènes d'un autre genre, parallèles à la direction de l'effort, pouvant de deux ou trois motifs qui se répètent régulièrement, se créant un rythme : ainsi ornementation pour le décor.

Si, dans une région déterminée d'un vase, nous pratiquons, au *stylet*, des cannelures, nous provoquerons, à l'extrémité de chacune d'elles, des bourrelets ou reliefs spéciaux, dont la forme est fixée au profil des cannelures. Nous pourrons, de ces bourrelets comme racines, faire pousser toute une ornementation, gravée, dans la partie du vase restée nue, etc...

Une ornementation ainsi conduite, conséquence de la forme générale, et conséquence de la propriété fondamentale de la matière, sa plasticité, qu'elle met en évidence, ne peut que contribuer à donner à l'œuvre, du caractère.

On conçoit l'intérêt qu'il y aurait, pour la morphologie, c'est-à-dire pour l'art, à entreprendre, sur ce point, des expériences méthodiquement conduites et nombreuses.

Elles nous montreraient que *tout façonnage général provoque de belles ornements superficiels*, et que *tous chocs de petits accidents superficiels provoque un relief*. Elles nous feraient nous demander et comprendre les mystères de cette grande loi naturelle d'unité, qui veut que dans tout ce qui est, dans tout ce qui existe, *la forme et la décor soient intimement liés*.

Il est à peine besoin d'ajouter que ceux qui se bornent à chercher leurs projets sur du papier, ou avec une terre à modeler quelconque, ne peuvent, même pas soupçonner l'existence de ces phénomènes essentiels, et passent sans y en douter, à côté de la partie la plus intéressante de l'art du métal.

Quelle conclusion peut-on donner à tout ce qui précède ?

Assurément celle-ci, qu'un artiste doit chercher à étudier, par tous les moyens, ce qu'on pourrait appeler sa tradition morphologique.

Certains artistes le déclaignent. Ils ont tort.

L'art a besoin d'étudier, d'analyser toutes les formes de la nature : il fait de l'histoire naturelle.

L'art a besoin d'étudier, d'analyser les lois de la vision : il fait de l'optique, de la psychologie et de la logique.

L'art a besoin d'étudier, d'analyser les lois de la matière, qui ne sont autres, il faut bien y consentir, que celles de la mécanique, de la physique, de la chimie...

*Incubatrice.* HENRI HAMM. E. MONDIÉ-HERZEN.

# VOCABULAIRE

## DES TERMES PRINCIPAUX EMPLOYÉS DANS LES TECHNIQUES DU MÉTAL REPOUSSÉ ET CISELÉ

**Bigorne.** — Enclume très allongée dont une corne porte à son extrémité un tas mobile; masse d'acier arrondie dont la forme est appropriée à la courbe du vase à exécuter.

**Bouge.** — Forme de l'extrémité d'un ciselet amincie et effilée en pointe. Se dit aussi de l'extrémité d'un marteau.

**Boulet.** — Récipient hémisphérique en fer que l'on engage dans le panonier jusqu'au quart de son diamètre. Grâce à son poids, il offre une grande stabilité. En outre, sa forme spéciale permet de le tourner dans tous les sens et de lui donner toutes les inclinaisons. On fixe sur ce boulet les pièces que l'on veut ciseler à l'aide d'un ciment.

Musée des Arts décoratifs.

*Bouteille en cuivre et argent.* E. Capon.

**Bouterolle.** — Forme de l'extrémité arrondie d'un ciselet.

**Chaude.** — (Voir Recuit.)

**Ciment.** — Le ciment spécial utilisé dans le repoussé et la ciselure est fait de résine, de suif, de goudron, de houille et de poix de Norvège que l'on applique à chaud et dont la mission, une fois que par le refroidissement il a pris de la dureté, est non seulement de retenir la pièce sur le boulet, mais encore de soutenir le métal.

**Ciselets.** — Tiges d'acier de 10 à 12 centimètres de longueur, de 3 à 10 millimètres d'épaisseur dont une extrémité — celle qui agit sur le métal — est fortement trempée, sans jamais être tranchante. C'est cette extrémité de l'outil que l'artisan doit façonner suivant le travail à modeler. Il existe une variété infinie de ciselets, chaque artiste en composant de nouveaux au gré de ses besoins.

**Ciselure.** — Art de modeler le métal à l'aide du ciselet et du marteau. Le ciseleur repousse ou sculpte le métal en lui donnant sa forme appropriée.

**Coquillé.** — Modèle en relief préparé sur une matière dure et sur lequel on estampe le métal travaillé, en l'y frappant à coups de marteau jusqu'à ce qu'il en épouse tous les contours.

**Écolleter.** — Opération consistant à évaser les bords lorsque le goulot est suffisamment haut.

**Ecrouissage.** — Modification de structure d'un métal qui a subi une déformation permanente au-dessous d'une température particulière (la température de recuit). Il correspond à une perte de chaleur et se manifeste par une plasticité moindre. Le métal écroui est devenu très dur.

**Emboutissage.** — Action de rendre une feuille de métal convexe d'un côté et concave de l'autre. Cette opération se pratique, pour le repoussé à la main, en enfonçant au marteau de bois, sur une forme creuse, en bois également, le disque de métal qui devient successivement une poche, puis une sorte de demi-sphère.

**Estampage.** — On donne en général le nom d'estampage au procédé qui consiste à produire mécaniquement des empreintes, des ornements, des motifs de décoration quelconques sur une feuille ou un objet métalliques.

**Galette.** — En terme d'orfèvrerie, la galette est un mélange de ciment et de suif, qui reste à demi mou à la température ordinaire. Elle permet le repoussage (avec un marteau de bois en forme d'œuf ou avec des bouterolles) des ornements sur une feuille de métal.

JEAN DUNAND, DANS SON ATELIER

**Marteaux.** — Nombreux sont les marteaux employés au travail du métal, pour [illegible]. D'autres [illegible] de marteaux [illegible] sont dits : [illegible]. Le marteau [illegible].

**Matoir.** — [illegible]

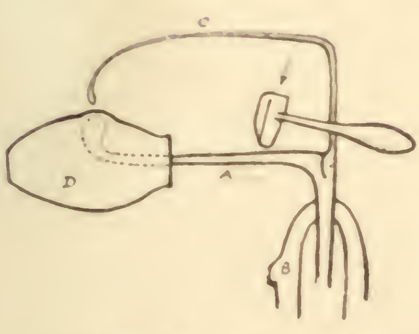
**Panonier.** — [illegible]

**Perloir.** — [illegible] d'un ciselet.

**Planoir.** — Sorte de ciselet destiné à battre les fonds [illegible].

**Recingle.** — [illegible] Le [illegible] du marteau [illegible] de ciselet, [illegible] la tige du fer [illegible]

Cendrier en argent. HENRI HAMM.




*A. - Recingle. — B. - Etau. — C. - Guide. — D. - Objet à repousser.*

[illegible] l'objet.

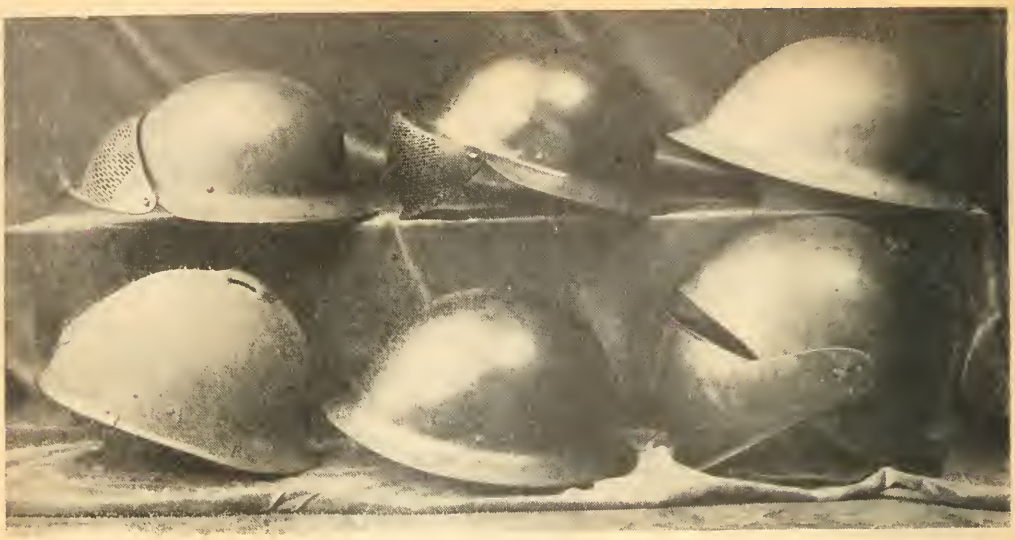
**Recuit.** — Chauffage au rouge [illegible] qui [illegible] au métal [illegible]. Le recuit se fait au chalumeau ou au charbon de bois.

**Repoussé.** — Ce terme s'applique en général à l'art de travailler ou décorer les objets en métal au [illegible] de décoration.

**Rétreinte.** — Action de [illegible] le métal, en [illegible]. La panne du marteau d'acier, frappant [illegible] à partir du fond en allant vers les bords, resserre en effet [illegible] le métal. Quand une rangée de [illegible] est achevée, la suivante ne peut plus chasser les [illegible] vers le bord, elle ne [illegible] que [illegible], et c'est ainsi que le col s'allonge et que [illegible].

**Rifloirs.** — Limes de toutes grosseurs, dont les deux extrémités sont taillées en forme de bouts de doigts, pour pouvoir aller dans tous les creux.

**Tas.** — Sortes de pyramides renversées, en acier trempé, dont la pointe s'engage dans une mortaise d'établi ou dans un billot et dont la partie supérieure,



*Différents modèles de casques, avec ou sans visière.* JEAN DUNAND.

soigneusement polie, sert à planer, à dresser, à canneler, etc.

**Tracé-matté.** — Opération consistant à tracer les lignes essentielles du dessin à exécuter, sur le métal même, par le moyen du matoir.

JEAN DUNAND.

# BIBLIOGRAPHIE

BAYARD (Emile) : *La Métalloplastie ou l'art de modeler et de façonner facilement le métal (étain, cuivre, etc.) sans avoir recours ni à la fonte ni à la galvanoplastie.* Préface de Jean Baffier. 1re édit., Paris, impr. des Beaux-Arts, 1903, in-8°, pl. — BELVILLE (Eugène) : *Les Procédés faciles de décoration du métal.* H. Laurens, éditeur, in-8°, 2 fr. — BLANC (Charles) : *Grammaire d'ameublement.* Article « Orfèvrerie ». — BOUILHET (Henri) : *Une Ecole de ciselure.* Paris, 1892, in-8°. — BROQUELET (A.) : *L'Art appliqué à l'industrie.* Paris, Garnier frères, 1910, in-18, fig. — CHAMPEAUX (A. DE) : *Ciselure.* Article de la « Grande Encyclopédie » ; *Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs, modeleurs en bronze et doreurs.* Paris, 1886, in-16. — FALIZE (L.) : *Dictionnaire encyclopédique de l'industrie et des arts industriels.* Article « Ciselure ». — GARNIER (J.) : *Nouveau Manuel complet du ciseleur,* contenant la description des procédés de ciseler et repousser tous les métaux ductiles. Nouv. édit. par C. Chouartz, in-18, 1903 (Manuel Roret). — GRANDPIERRE : *Délégations ouvrières à l'exposition du bronze en 1862.* Rapports des délégués du bronze, ciseleurs, tourneurs et monteurs. Paris, 1863, in-18. — HAVARD (Henry) : *L'Orfèvrerie* (collection des *Arts de l'Ameublement*). Charles Delagrave, éditeur. — JEANMAIRE : *Le Cuivre et l'Étain repoussés,* in-8°, 1903. — LAYE (E.) : *Repoussage, repoussé.* Article de la « Grande Encyclopédie ». — MONOD-HERZEN (Edouard) : La « Technique du métal », étude parue dans *Art et Décoration,* août 1905 : « L'Orfèvrerie », étude parue dans *Art et Décoration,* octobre 1905 ; *Les Propriétés de la Matière et de la Forme* (L'Art du métal et la plasticité). Félix Alcan, éditeur, brochure. — TEI-SAN : *Notes sur l'art japonais. La Sculpture et la Ciselure.* Paris, Société du *Mercure de France,* 1906, in-18°. — VERLEYE (L.) : *Mon graveur, ciseleur, modeleur.* Renaud, 1912, in-16. — VERNEUIL : *La Plante dans ses applications ornementales,* chapitre sur le métal repoussé. E. Lévy, éditeur.

Usine du « Jouet de France ». *Éléphant, en bois peint.*

# LE JOUET DES PAYS DE FRANCE

En 1914, l'Allemagne faisait par an 90 millions de francs d'affaires avec la fabrication des jouets. La France en faisait péniblement 16 millions. Et nous achetions chaque année aux Allemands pour 15 millions de francs.

Une telle infériorité, surtout en l'espèce, était regrettable à plusieurs points de vue. Car la question des jouets n'est ni frivole ni négligeable. Elle se présente sous des aspects multiples : économique, social, moral. C'est surtout ce dernier point de vue qui doit ici nous occuper.

La question économique consiste à ne pas laisser échapper en faveur du marché allemand l'occasion de faire un gros chiffre d'affaires, d'accroître la production industrielle et l'exportation, d'obtenir des clauses moins défavorables dans les traités de commerce, d'améliorer les tarifs de transport, de modifier les droits de douane à l'entrée des produits étrangers chez nous et des produits français chez les autres nations. Ce sujet à lui seul comporterait une longue étude.

Le point de vue social nous montre une industrie en jachère qui ne fournit pas le travail et les salaires dont elle serait capable, aux ouvriers et aux ouvrières qu'elle devrait employer en beaucoup plus grand nombre. Si seulement la France fabriquait elle-même les 15 millions de francs de jouets qu'elle achetait à l'Allemagne, l'ancien président de la Chambre syndicale des fabricants français de jouets, Alexis Chauvin, avait calculé que c'était du pain pour 60.000 ouvriers et ouvrières. Que serait-ce si l'industrie joueytière française prenait tout son développement !

USINE DU " JOUET DE FRANCE ". *Cheval-bascule et oie.*

Quant au point de vue moral, il faudrait pour le nier ignorer toute l'importance des jouets comme facteurs dans l'éducation et dans la formation du goût, dans la préparation esthétique des jeunes âmes. Sardou a nettement marqué cette influence dans un piquant dialogue de *la Famille Benoîton*. Le kaiser en était convaincu, lui qui allait dans les bazars surveiller la vente des petits cuirassés et sous-marins pour que la jeunesse allemande se pénétrât de la suprématie navale de l'Allemagne. Le jouet et, en particulier, la poupée sont les premiers et les

USINE DU " JOUET DE FRANCE ". *Chevaux.*

USINE DU « JOUET DE FRANCE » — *Perroquets et canards*

inséparables compagnons de l'enfance. Nous croyons que le petit bébé se joue de son hochet. Non, il étudie, il observe, il prend conscience des notions fondamentales d'espace, d'étendue, de volume. Plus tard, l'enfant ne se sépare pas de son joujou, cheval ou baby ; il cause avec lui, le sermonne, le punit, le caresse ; c'est son ami, son confident, son consolateur. Il serait honteux que cet intime camarade continuât, comme par le passé, à être un Boche, et à souiller l'atmosphère de la jeunesse de France par les émanations de ce peuple de bandits.

Quand les hostilités éclatèrent, l'industrie française des jouets et poupées était à demi expirante, jugulée par la concurrence allemande.

La renaissance du jouet français fut déterminée par la guerre. En 1914, des dames du monde se préoccupèrent de donner de l'ouvrage aux ouvrières de la

Usine du " Jouet de France ". *Coq roulant et cygne chariot.*

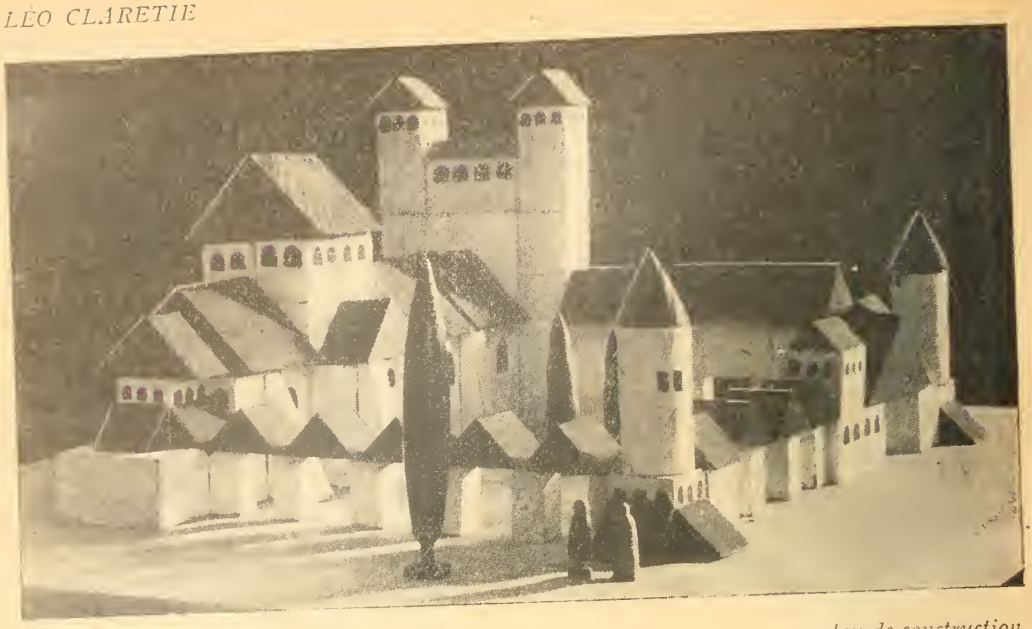
couture et de la mode, qui restaient sans ressources. Elles leur firent habiller des poupées pour des ventes de charité. Mais on s'aperçut alors que les corps de poupées étaient presque exclusivement boches. Même à Paris, la grande Société du Bébé était composée en partie de capitaux et d'actionnaires allemands. C'est ainsi que l'on fut amené à créer un type français de poupée, qui fut demandé à des artistes. Un modèle fut fait par Antonin Mercié ; on surmoula des têtes enfantines de Donatello ; un souci d'art se fit jour dans la création de ces figurines qui sont les filles de nos filles, et qui ont pour premier devoir d'être bien françaises. Parmi les ouvrières de la première heure, il est juste de citer Mmes Valentine Thomson, Rachel Boyer, Maria Verone, Mégard, Renée de Vériane, Prevost-Huret, Margaine-Lacroix, Desirat-Lafitte, Sautter, fondatrice de la Fédération du jouet, Ferrand, la baronne de Laumont, dont l'entreprise a pris un vaste développement, Eugène Simon, de Rochefort, Lauth Sand. Comme au temps de Watteau et de Chardin, les artistes n'ont pas dédaigné de fournir aux artisans des modèles signés Hellé, Rapin, Lepape, Sem, Fournery, Antonin Mercié, Fernel. Si les articles ainsi fabriqués sont encore d'un prix trop élevé, c'est que le temps a manqué pour les industrialiser et les produire en séries : ce sera le progrès de demain et bien des groupements y travaillent : *le Jouet artistique français, la Fabrication féminine, la Poupée de France, la Francia, l'Etoile, l'Espérance, l'Atelier Bricon, le Groupe polonais de Mme Lazarski*, créateur de la poupée en chiffon, qui a l'inconvénient d'être facilement laide et salissante, mais qui peut donner aux fillettes l'idée de faire elles-mêmes des poupées à leur goût. Car il manque une association qui favoriserait l'ingéniosité des enfants en leur apprenant à créer leurs propres joujoux avec des éléments simples et un peu d'invention imaginative. Les enfants n'en manquent pas.

Les industriels cherchèrent une matière souple et solide pour monter les corps, bras, jambes, de la nouvelle poupée.

*Chambre de poupée*

USINE DU "JOUET DE FRANCE"

*Salle à manger de poupée*



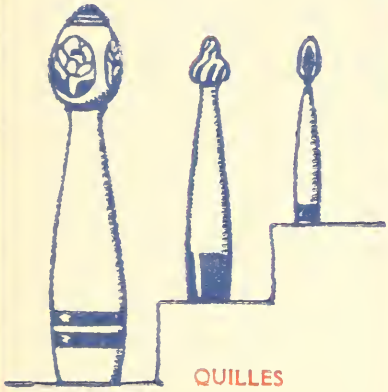
Usine du " Jouet de France ". *Jeu de construction.*

La Manufacture nationale de Sèvres, les porcelaineries de Boulogne et de Limoges ont ouvert des ateliers pour la fabrication des têtes en porcelaine.

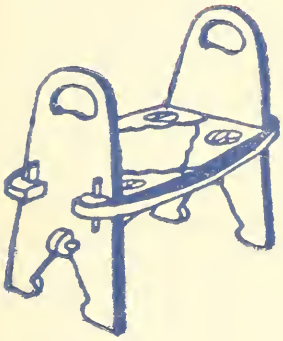
Tous les efforts furent faits pour soumettre au public les modèles nouveaux. Les Foires de Paris, de Lyon, de Bordeaux, contribuent au développement commercial de cette spécialité galvanisée et rajeunie.

Usine du " Jouet de France ". *Brouette, pelle, râteau, pioche.*

TOTONS



QUILLES



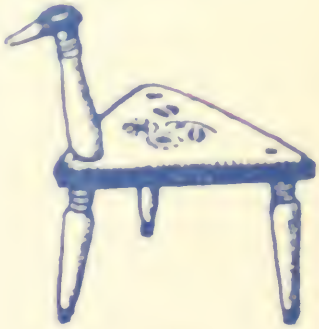
BANC RECTANGULAIRE

COQ

POULE

GLACE

CUIRASSÉ



BANC

MANÈGE

POULE

Cliché par le Sanatorium de l'Ouvrage.
*Le Port (Quai découpé et peint)*

CARLOTTE ET ANDRÉ HELLÉ

André Hellé. *Animaux et berger en bois peint.*

Les concours Lépine sollicitèrent chaque année les efforts souvent ingénieux des petits inventeurs.

Des expositions se succédèrent, au Pavillon Paillard, à la galerie des Champs-Elysées, au Bazar de la Charité (ventes-concours de la poupée de France et des Alliés, organisées par le comte Brunnel), et à deux reprises au Pavillon de Marsan, où la présentation fut particulièrement heureuse et étudiée en vue de l'adaptation du cadre à l'objet.

En même temps le régionalisme se réveillait et faisait renaître l'art et le goût dans nos provinces, grâce aux utiles initiatives de M^me^ de Las Cases pour le jouet lozérien, M^me^ Oster pour l'Auvergne, M^me^ Paul Simon pour la Bretagne, où l'école de Quimper a été créée en vue de cette renaissance.

Parmi ces organisations et œuvres de guerre, il convient de faire une large place aux Ateliers de Mutilés, qui ont une forte part dans la rénovation du jouet français. On leur a appris à faire des jouets pour gagner leur vie en donnant de la joie à ces petits Français dont ils ont sauvé le pays au prix de leur sang.

A Lyon, l'école Joffre a pris une importance remarquable. A l'atelier de Bordeaux, rue Naujac, Job dessine des modèles de soldats qui ont un rare cachet artistique et qui sont de petites merveilles.

Le plus important de ces ateliers fut créé par François Carnot, avenue Montespan. Il a pris une telle extension qu'il est devenu une belle usine.

Le Jouet de France présente le type de l'usine moderne et modèle. Elle est établie aux portes de Paris, au bout du pont de Puteaux, dans le paysage pittoresque de cette banlieue qui mêle les arbres, les prairies, les maisonnettes aux tramways suburbains et aux longues cheminées empanachées des établissements industriels. On vous a décrit ici même ce grand et coquet bâtiment en ciment armé, aux murs ingénieusement décorés, pareil à une nef de cathédrale sans clocher, avec des arcs-boutants et des gargouilles artistiques. Entrons pour nous rendre compte des méthodes de travail.

Tout le personnel est composé de mutilés de la guerre. Les ouvriers sont estropiés, amputés d'un bras, d'une jambe, d'une main. Le directeur,

Le Jouet d'Auvergne (Mme Ostier) — [illegible]

M. Matthieussent, circule dans les ateliers appuyé sur deux béquilles. Il a été blessé à Saint-Mihiel, en septembre 1914. Il me racontait :

— Je viens de lire que le président de la République a reçu dans Saint-Mihiel délivré le premier train arrivant de France. Moi, j'ai vu le dernier, en 1914. Comme il entrait à Saint-Mihiel, un obus boche a éclaté à deux mètres devant la locomotive. Alors il a fait machine en arrière et est reparti. Il ne devait revenir qu'après quatre ans !

Ces mutilés sont organisés en coopérative. Dans un coquet réfectoire, on leur sert pour 2 fr. 25 un repas composé de hors-d'œuvre, viande, légumes, dessert, un quart de vin, café, pain à discrétion. Ils auront bientôt des bains et une bibliothèque. C'est un modèle d'installation. Ils sont payés 1 fr. 75

Le Jouet d'Auvergne (Mme Ostier) — [illegible]

Atelier de mutilés de Clermont-Ferrand.

par heure. Voilà le vrai système, qui est d'apprendre aux mutilés un métier, de les organiser industriellement, et non de les laisser compter sur la charité d'une pension qui sera forcément insuffisante.

Ils fabriquent le jouet en bois d'après des modèles nouveaux et artistiques, établis par M. Le Bourgeois, créateur de cette école, M. Rapin, peintre, M. Jaulmes, avec un goût ingénieux et inédit. Les peintures qui décorent le bois blanc sont d'abord essayées sur le jouet lui-même, puis relevées pour être copiées. On juge ainsi mieux de l'effet, et il n'y a pas de surprise à l'exécution.

Tout est fait sur place. Les arbres arrivent en troncs bruts, et le premier travail est de débiter en planches le bois en grume. Une machine spéciale saisit les tiges rectangulaires qu'a découpées la scie à fraise et les restitue en forme de baguettes rondes de tous les calibres qu'on désire. Les planches, bâtons, lattes, rondins sont passés à la dégauchisseuse, à la raboteuse, au tour. Et voilà le bois prêt à prendre les formes que l'artiste se plaira à lui assigner. Avant l'assemblage, les pièces séparées sont passées dans le cylindre de polissage. Le jouet terminé est alors décoré et peint soit à la main, soit à l'aérographe électrique.

Jouet de Clermont-Ferrand.

Que sort-il de ces ateliers multiples, où l'on voit des crochets de nickel remplacer des mains et des bras ; où le tourneur était avant la guerre garçon de café, et ce décorateur, cocher de fiacre ? Car ce sont tous des artisans de fraîche date. Pas un n'avait fait ce métier. Chacun a appris l'usage des machines et des appareils inventés pour mutilés. Et ils y sont vite experts. Un papetier leur a demandé d'exécuter au tour une commande de sébiles qu'il n'a pu faire faire ailleurs.

Le travail est fini, soigné, digne des modèles qui sont proposés. Ceux-ci sont d'une variété prodigieuse, d'une nouveauté imprévue, d'un incontestable caractère artistique, tant pour la grâce des formes et des lignes, la spirituelle stylisation qui

Jouets de la Lozère.

interprète la nature, l'harmonie charmante des couleurs, l'élégance des décors. Des armoires de poupées ont été commandées et exécutées comme meubles pour appartements et se sont trouvées plaire à ce point qu'un atelier de mobilier pour grandes personnes va être adjoint à l'atelier des joujoux.

C'est qu'ils sont jolis et séduisants ces joujoux : ils répondent aux désirs de tous ceux qui souhaitent ne mettre que de jolis objets aux mains des enfants et commencer ainsi leur éducation esthétique. Ici, point de ces tons violents qu'une routine ignorante réservait aux enfants, ces rouges sang de bœuf, ces verts et ces bleus criards qui hurlaient dans les bazars. On a, semble-t-il, tenu compte des expériences de Baldwin et de Preyer, qui ont démontré que les teintes préférées par les yeux des petits enfants sont le jaune et le bleu ciel.

Et déjà, en entrant dans la salle du stock, le coup d'œil est ravissant, tant les teintes heureuses et douces se fondent, se marient, s'harmonisent.

Le plaisir augmente à regarder le détail. Voilà le jouet bien français : spirituel, léger, de bon goût, amusant, exact. Les animaux ont la silhouette juste, bien que

Jouets de la Lozère.

légèrement stylisée. L'en- fant reconnaîtra le canard, la poule, l'éléphant, l'oie, le perroquet, qu'il verra en nature, d'après le souvenir de son jouet en bois. L'artiste n'a pas cherché ce qui fut longtemps l'erreur, à amuser les grandes personnes par des lignes caricaturales, ce qui n'amusait pas l'enfant et faussait ses notions. Un petit garçon qui avait un basset en bois découpé de Caran d'Ache, quand il vit un vrai basset, s'écria : « Mais il est trop court ! » Car l'enfant qui a l'air de jouer ne cesse d'observer et d'étudier. Il ne faut pas abuser sa confiance. Tous les animaux de la basse-cour sont ici sur patins recourbés, peints de tons d'une richesse jolie. Les perroquets à longue queue sont de petits chefs-d'œuvre de galbe et de couleurs.

JOUET POPULAIRE. *Le pivert*

Admirez l'éléphant vêtu d'une couverture somptueuse, les petits chariots ménagés dans les ailes d'un cygne ou d'une poule, la poule picorant d'un coup de bec rapide et avide quand l'enfant traîne le plateau qui la porte, le casoar dont les pattes peintes sur un disque tournant ont l'air de courir, le billard dont les bandes en corde à violon ont tout le rendement d'un appareil de match, le train dont la locomotive compound et les wagons ont l'exacte silhouette de la réalité ; les cuirassés simplifiés sans que la vérité perde ses droits, les quilles humoristiques, et ce drôle de petit siège triangulaire pour bébé : le dossier est un cou de canard, et l'ensemble ressemble à un volatile à trois pattes, fort drôle.

Il resterait à vous parler des meubles, sièges, tables, armoires, buffets, vaisselles de ménage. La recherche d'art est ici particulièrement poussée et heureuse, — à telle enseigne que la gravure représentant la chambre ou la salle à manger de poupée vous laisse indécis, car vous croyez regarder une représentation de mobilier pour les parents.

Et ainsi, par ces arrangements faits avec goût, renaîtra cet art qui fut l'orgueil des joueytiers français de jadis, et qui, depuis, est tombé dans l'oubli et le discrédit, l'art des maisons de poupée. On n'en voyait plus que d'anciennes dans les vitrines des collectionneurs. On y va revenir, et l'enfant apprenant de bonne heure les joies artistiques du sweet home, le divertissement aura peut-être une répercussion sociale. Les jeunes ménages ne voudront pas être plus sordidement logés que n'étaient leurs poupées ; ils apprendront l'art fa-

JOUET POPULAIRE. *Le jaquemart.*

ATELIER PARISIEN DES « BLESSÉS AU TRAVAIL » — *Le Pas de Fair*

cile de mettre du goût dans leur intérieur ; les logements ouvriers deviendront, — comme ils ont fait en Angleterre sous l'influence de Ruskin, — riants, propres, salubres, et la génération de demain, ayant grandi, non parmi la saleté des taudis, mais parmi la grâce et l'harmonie de l'ordre et de la propreté, sera plus allègre, plus vaillante encore, et de meilleure humeur, parce que la laideur n'aura pas blessé son âme naissante.

Je ne signale qu'en passant les jolis décors qui égaient les plats et assiettes sur les petits buffets et dressoirs de ces dames les poupées : il suffira de les agrandir à l'échelle des nôtres pour que les mamans des fillettes les adoptent.

Mais, puisque je parle du cadre dans lequel les poupées passent leur courte vie, pour le proposer en exemple aux maîtresses de maison, réclamons la même harmonie, la même propreté, la même netteté, le même souci d'art pour le quartier de la ville

*Jouets parisiens d'actualité, en métal*

Mme V. Ouvré. Modèles déposés. *Poupées en étoffe.*

où grandiront les enfants, pour la cité que les édiles ont le devoir de parer avec grâce et avec goût, pour le village qui renaîtra des ruines accumulées par le vandalisme boche. Et cela aussi l'enfant l'apprendra en s'amusant avec les boîtes de construction qui sont ici préparées pour lui. Il se fera architecte, jardinier, créera des maisonnettes de lignes charmantes, assemblera, parmi les arbres stylisés, de pittoresques cabanes, la mairie, l'antique église, l'abreuvoir, la ferme ; il prendra sans s'en douter conscience de la poésie de la nature et de l'influence bienfaisante des sites et des traditions du sol national.

Marguerite de Félice. *Poupée.*

L'intérêt et l'importance de ce point de vue ont été compris, et déjà la mise en pratique a été étudiée, exécutée, orientée dans le vrai sens. Nous avons réuni ici les éléments d'une illustration qui — en particulier par les œuvres de M. et Mme Georges Lepape, de Mme V. Ouvré, de Carlègle, Hellé, etc. — permettent de s'en rendre compte et qui constituent comme un album de l'activité des pays de

Mme Lazareski — *Poupées en étoffe*

France en faveur de la rénovation artistique du Jouet français. On saisira tout ce qu'il y a d'esprit, d'invention, de qualités bien latines dans les joujoux de Paris et de nos provinces, jouets populaires, costumes pittoresques, sans oublier les fantaisies près de cette amusante création de nos midinettes, le couple fétiche : Nenette et Rintintin.

Tel est, à grands traits, l'effort de la France depuis 1914 pour rendre à l'industrie joueytière sa prépondérance d'autrefois. Le jouet est chose de goût, d'imagination, d'esprit, d'art, d'ingéniosité et d'élégance, et tous ces éléments font tellement partie du génie de notre race, que nous serions impardonnables de ne pas en reprendre le privilège ; cette négligence nous rendrait comptables à la fois devant les ouvriers et ouvrières du jouet qui ont droit à une situation meilleure, et devant nos enfants qui ont droit à des jouets nés sur le même sol qu'eux, et approuvés par le plus pur esprit français.

Mme Lazareski

*Vêtes de poupées en peau*

LÉO CLARETIE

MARGUERITE DE FÉLICE. [*Meubles d'enfants.*

# NOTES TECHNIQUES

## *USINE DU « JOUET DE FRANCE »*

### L'ATELIER DE SCULPTURE

Le problème que nous posent les mutilés est celui-ci : *Suppléer au moyen de l'outillage moderne à leur insuffisance physique dans l'accomplissement d'un travail journalier.* C'est ce que j'essaie de réaliser dans ce qui m'est familier : le travail du bois. J'ai envisagé spécialement la création des jouets. Ici le champ est vaste. L'Allemagne fabriquait, chaque année, pour une somme variant de 180 à 200 millions de jouets. Ses principaux clients étaient, après les Etats-Unis, l'Angleterre, l'Australie, puis la France.

Dans la fabrication du jouet, le travail du bois peut être défini de cette façon : *superposition de plans réunis par un chanfrein, un arrondi, une gorge.* Ainsi deux actions : 1° superposer les plans ; 2° les réunir par un chanfrein, un arrondi, une gorge *(Fig.* 1, 2, 2 *bis*).

*Première action.* — Avant de superposer les plans, il faut les découper. L'ancienne méthode consistait à faire mouvoir la scie de la main droite et à guider le travail de la main gauche ou inversement. Si l'on remplace, avantageusement certes, le travail de la main motrice par un petit moteur d'un coût de 250 francs et d'une dépense de force électrique de 10 francs par mois au maximum, nous trouvons l'emploi du mutilé le plus difficile à caser, celui auquel il ne reste qu'un bras (ce travail pouvant s'exécuter debout ou assis). Même observation pour le tourneur de jouets, le polisseur. Même application du moteur.

*Deuxième action.* — Réunir les plans par un chanfrein, un arrondi, une gorge. Nous avons là l'utilisation de tous les amputés des jambes. Dans les ateliers, j'ai vu les sculpteurs travaillant les uns assis, les autres debout, sans différence dans la production.

A ces deux actions principales, s'en joignent deux autres : 3° collage des différentes parties du jouet, travail de petite menuiserie qui sera confié aux amputés des jambes ; 4° peinture des jouets, ce travail réservé aux amputés d'un bras.

*Formation d'une équipe.* — Pour montrer quelle serait la proportion des mutilés, prenons pour base une équipe de six. Amputés de jambes : 2 menuisiers, 1 tourneur et 1 sculpteur ; amputés d'un bras : 1 découpeur et 1 peintre.

(Nous verrons plus loin, à *Répartition des équipes*, comment on peut, le cas échéant, changer la proportion en faveur des mutilés d'un bras.)

*Production.* — J'avais, pour mes essais à Dammartin, deux amputés : l'un d'un bras, le découpeur-peintre, l'autre d'une jambe, le menuisier-sculpteur.

Avant la guerre, le premier était facteur, le second ouvrier agricole. Après quinze jours de

travail ils ne donnaient les objets 3, 4, 5 et 11, roulettes, canards, petits lapins sur chariot, après un mois, 6 et 7, coq et oie, après trois mois, 8 et 9, l'éléphant et la grande oie.

*Organisation.* — Si, après l'étude très approfondie de la question, sur une équipe de six individus pris au hasard, on envisage la rééducation d'un grand nombre de mutilés dans une école, on peut estimer à six mois au maximum le temps nécessaire. En les incorporant dans la section de sculpture ou de peinture simples, on peut utiliser le travail des jeunes *dès le premier jour* et, en conséquence, *les salaires dès le début*.

Les trois premiers mois, sur les six prévus, doivent être consacrés à l'apprentissage proprement dit, les trois autres au perfectionnement et surtout à l'organisation par équipes. Celles-ci, qui peuvent être de six, ou d'un multiple de six, permettent à chacun d'envisager la possibilité de son retour au pays d'origine avec l'assurance de son gagne-pain.

Des équipes de trois peuvent aussi être créées. Quant aux aveugles, ils peuvent être occupés au tournage. Mais c'est à la peinture surtout que nous demanderons, en en développant l'application autant qu'il sera nécessaire, l'utilisation des amputés d'un bras qui n'auraient pas trouvé leur place dans les équipes.

*Salaires.* — Les salaires des mutilés devaient-ils être inférieurs aux salaires normaux ? Un fait est acquis : le mutilé, livré à lui-même, se trouve en état d'infériorité vis-à-vis de son camarade valide. J'ai parlé précédemment d'un premier remède *[illegible] d'un mutilé avec [illegible] par [illegible]*. J'en ai vu un autre qui a décrié aux artistes leur intervention : *[illegible] au travail des [illegible]*.

[illegible] *[illegible]* [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Prenons pour exemple la somme de travail que comporte la fabrication d'une cannelle à tirer le vin *(Fig. 10)*.

1re pièce : Contour extérieur, trou longitudinal, trou transversal (*garni de linge*).

2e pièce : Contour extérieur, trou longitudinal, trou transversal.

3e pièce : Cheville, contour extérieur.

Si je cherche un profil pouvant reproduire la silhouette d'un animal, un canard, par exemple, de quoi sera composée ma silhouette ? D'un premier morceau à simple contour extérieur avec deux méplats, et d'un deuxième morceau à simple contour extérieur retendu en deux.

Dans le même temps qui me sera nécessaire pour façonner une cannelle, combien puis-je faire de petits canards ? Quatre environ et la quantité de bois employée sera la même. Quel est le prix de la cannelle dans le commerce ? 0 fr. 20, disait 0 fr. 10 au maximum pour la main-d'œuvre.

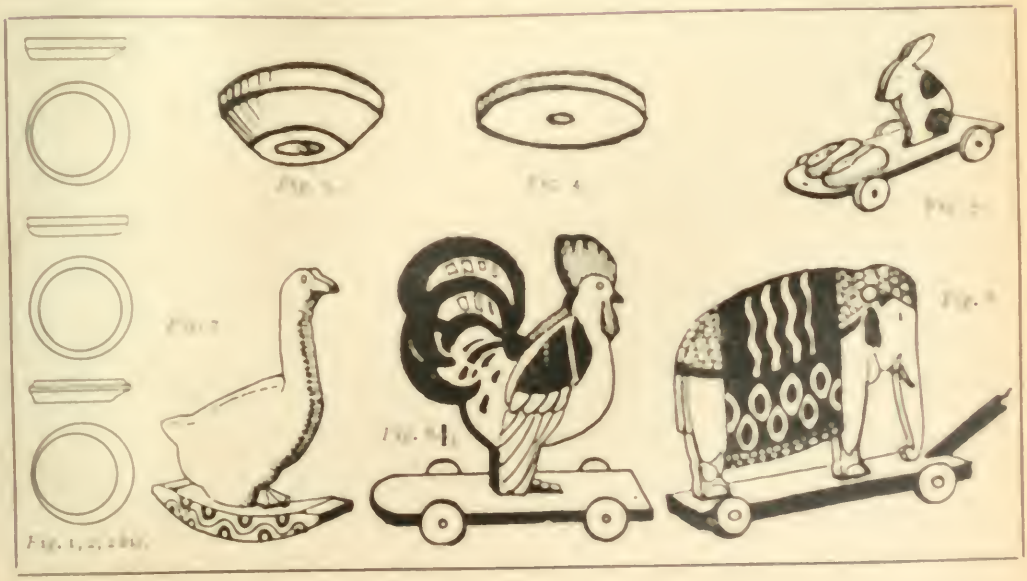
Puis-je vendre mes quatre canards plus de 0 fr. 20, et par conséquent donner pour leur fabrication plus de 0 fr. 10 ? Oui, incontestablement *(Fig. 11)*.

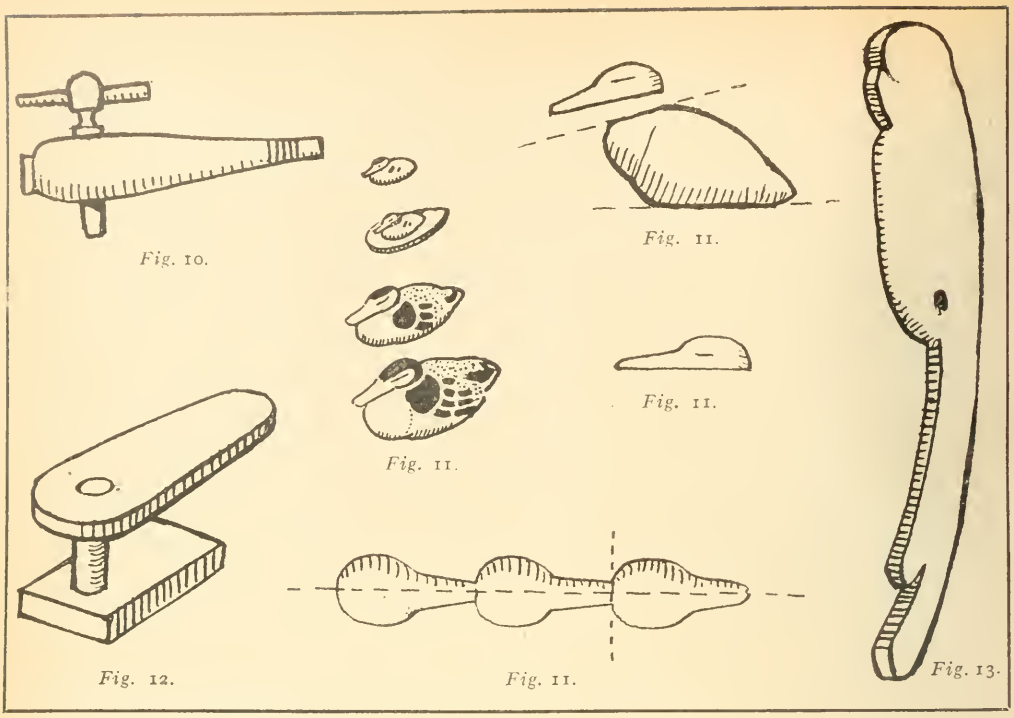
Prenons pour deuxième exemple la planchette à repasser, la Jeannette *(Fig. 12)*.

Je puis, dans un contour à peu près semblable, avec l'aide des mêmes chanfrons et arrondis, silhouetter un animal, un oiseau, un perroquet, par exemple. Mon perroquet représentera-t-il une valeur supérieure à la Jeannette du commerçant (0 fr. 60 environ) ? Oui, sûrement *(Fig. 13)*.

Voilà pourquoi j'envisage sans crainte la question primordiale du salaire.

*Organisation à l'avenir.* — Il y aura lieu de prévoir à Paris une organisation pour la occu-






tralisation des objets fabriqués, leur terminaison, l'emballage, la présentation, la vente, la participation aux expositions.

Il faudra aussi envisager la publication d'un bulletin destiné à maintenir un lien entre les mutilés, tant pour leurs relations amicales que pour favoriser le remaniement des équipes.

Je ne saurais présenter les considérations morales qui plaident notre cause. Qu'on me permette seulement d'insister sur ce fait qu'en 1913, nous avons donné 10 millions aux Allemands pour que leurs jouets, leur esprit, viennent faire la joie, ou mieux, l'éducation de nos enfants !

Je veux seulement que ce fait brutal nous rassure sur le placement de notre production.

Je suis persuadé que la Société nationale des Beaux-Arts, celle surtout des Artistes décorateurs, feront bon accueil non au mutilé (notre travail n'aura pas besoin d'excuse), mais à l'artisan français resté, quoique nous-mêmes en ayons dit, l'artisan type ; à l'artisan français, dont la liberté, l'esprit, l'ingéniosité auront repris leur place, envahie par la routine manuelle, la facilité manuelle même.

J'écrivais cela, le 10 avril 1915, après mes premiers essais. Le 20 juin, à la demande de M. François Carnot, je présentais au Conseil de l'Union centrale les modèles et la méthode de travail.

Le 19 août, j'installais, avec le concours matériel et moral de M. François Carnot, un premier outillage, avenue Montespan. Nous fûmes, à ce moment, assez heureux pour trouver en Rapin et en Jaulmes les créateurs de l'atelier de peinture. En décembre 1915, nous vendions par l'intermédiaire des grands magasins plusieurs milliers de francs de jouets.

Le 19 août 1916, notre bilan de première année était, non pas celui d'une œuvre de charité, mais celui d'une industrie normale, brillante même.

M. Carnot décidait la construction et l'organisation de Puteaux. J'avais plutôt envisagé la création de nombreux ateliers en province avec maison principale à Paris.

Puteaux, avec ses avantages de centralisation, l'emporta.

Mathieussent, mutilé de guerre, ayant pris la direction commerciale avec beaucoup d'entrain, nous commençâmes la construction de cette usine, qui est maintenant en pleine prospérité.

LE BOURGEOIS.

Fig. 5.

Fig. 6.

Fig. 6.

Fig. 7.

L'ATELIER DE PEINTURE

Etant donné l'emploi d'une main-d'œuvre un peu déshéritée, il était nécessaire de prévoir des procédés d'exécution simples et rapides appropriés même à un mutilé d'un bras.

Les modèles devaient être conçus avec des tons aplats, sans modelés et surtout purs. Les tons purs offraient l'avantage de ne pas exiger des hommes une recherche de tonalité quelquefois subtile et permettaient une continuité d'aspect indispensable.

Les modèles devaient être compris pour une exécution au pochoir. Ce procédé, le plus expéditif, offre aussi l'avantage d'une reproduction fidèle sur un très grand nombre d'exemplaires.

La peinture au pochoir peut s'appliquer au pinceau ou, mieux encore, à l'aide d'un appareil vaporisateur nommé aérographe. Cet appareil procure une grande rapidité d'exécution, assure une économie considérable de matière première et permet de juxtaposer deux tons opposés, sans craindre de mélange.

Le mutilé, à son arrivée à l'atelier, est employé d'abord à passer des couches de fond, ensuite on lui apprend le maniement du pochoir et enfin le tracé du filet et les raccords à la main. Certains mutilés se sont montrés si perfectionnables qu'il est possible de les employer, dès maintenant, à la peinture décorative.

Pour la peinture de certains objets : quilles, cercles décorés, etc., on a été forcé d'employer des tours spéciaux qui permettent une exécution rapide et impeccable.

En résumé, le résultat obtenu est assez intéressant. Les jouets et petits meubles qui sortent de l'atelier donnent une impression de polychromie très gaie et très vivante. Cet aspect est produit par l'emploi des tons purs, qu'il ne faut pas craindre, mais dont il faut bien déterminer les rapports et les surfaces.

Pourquoi ne nous servirions-nous pas des mêmes couleurs, puissants matériaux dont se sont servis les artisans des belles époques ? C'est au décorateur moderne à créer les harmonies qui, avec les belles formes, sont les éternelles prérogatives de l'art.

Enfin nous avons été heureux de pouvoir réaliser notre rêve en fournissant à l'enfance des jouets amusants qui ne soient plus des éducateurs de mauvais goût.

H. Rapin.

# Les Créateurs et les Fabricants du Jouet français

*Pour compléter pratiquement les études qui précèdent, il nous a semblé intéressant d'établir ici la liste des principaux artistes, artisans, industriels ou amateurs qui — soit par la création des modèles, soit par la fabrication proprement dite, soit même par simple esprit de curiosité ou par zèle de collectionneurs — ont puissamment contribué à la rénovation du jouet français. Estimant d'ailleurs superflu de rééditer les longues nomenclatures qui figurent dans les Annuaires ou Bulletins corporatifs (qu'on n'aura pas de peine à se procurer ou à consulter aux divers sièges sociaux désignés plus loin), nous avons surtout pris à tâche de faire connaître les noms des spécialistes isolés avec lesquels le public n'a aucun point de contact.*

I. — Artistes, Créateurs de modèles, Collectionneurs.

Achard (Mlle Annie), 50 rue Madame : Meubles de poupées. — Adour (Mlle), 19, rue Le Verrier : Animaux. — Alexandrowicz (Mlle Nina), 216, boulevard Raspail : Poupées en tissu. — Anciaux (Mlle), 21, boulevard Delessert : Poupées en tissu. — Arnoux (Guy), 85, boulevard de Port-Royal : Soldats de bois. — Arnavielle, 5, rue Stanislas : Jouets en bois. — Badens (Niké de), 5, rue Dangeau : Bois découpé. — Bayle (Mlle Paule), 16, rue Brémontier : Poupées d'art. — Besson (Mlle), 58, rue de Vaugirard : Animaux en tissu. — Boyer (Mlle Rachel), 19, boulevard Inckermann, Neuilly (Seine) : Poupées artistiques de « l'Union des Arts ». — Branly (Mme E.), 20, avenue de Tourville : Bois découpé. — Brunnel (Comte) et Comtesse, née de Clermont-Tonnerre : Organisation des ventes-concours des poupées des alliés au Bazar de la Charité, 55, rue de Lille. — Caminade (Mme), 15, rue Edouard-Jacques : Poupées en tissu. — Carlègle, sculpteur, 9, quai Bourbon : Modèles pour bois découpé. — Choublier, 14, rue Georges-Ville : Bois découpé. — Claretie (Mlle Germaine), 44, avenue Niel : Poupées en cire. — Cony (Gaston), 16, rue des Cendriers et Buttes-Chaumont, Porte Bolivar : Marionnettes patriotiques. — Coster (Mlle de), 23, rue Petit, Saint-Denis (Seine) : Mobilier. — Crouilbois (Mme), 92, rue du Chemin-Vert : Poupées costumes de style. — Dauchez (André), 14, rue Saint-Guillaume : Bateaux. — Delvaux, 18, rue Royale : Jouets en verre filé. — Derby Welles, 5, rue du Général-Langlois : Cabanes. — Desaubliaux (Mlle), 8, rue de la Tourelle, Boulogne-sur-Seine : Poupées en tissu. — Désirat (Mme), 64, rue de Maistre : Poupées en cire. — Desmoulins (Mlle Lily), 65, rue Lauriston : Jouets en bois. — Detraux (Mme), 13, rue Boissonade : Jouets découpés. — Devau (Mme), Pont-Sainte-Maxence (Oise) : Soldats. — Ducarne (Mme) : 15 *bis*, rue Cauchois : Soldats. — Durand (H.), les « Galubettes de Dordogne » : Cavaliers articulés. — Duval (Mlle), 25, rue Madame : Poupées en tissu. — Ellen (Mlle Mia), 13, rue Victor-Massé : Meubles de poupée. — Fauchier-Magnan (Mme), 45, boulevard Haussmann : Japonais. — Félice (Mlle de), 96, avenue des Ternes : Meubles. — Ferrant (Mme J.), 184, rue de

Collection de Mme Jouvelle

[illegible]

Mirode. — Poupées d'après la marquette d'Antonin Mercié. Habillage par l'ouvroir de Mme Anne Guitry. — Pinard (Mlle), 1, rue Spontini. — Marionnettes d'après les Maîtres de Velázquez. — Pouchkary, sculpteur, 10, avenue des Tilleuls, villa Montmorency, Alésia. — Bibliothèque. — Tay (Mme), 71, avenue de Villiers. — Animaux. — Tranchepain, 105, boulevard Raspail. — Poupées en tissu. — Gallard, rue Lacépède et place Saint-Michel. — Bois découpé. — Gaspard, 8, avenue Mandeville, Saint-Mandé (Seine). — Mobilier. — Gaspard (Mlle Jan), 28, rue Lafontaine. — Animaux. — Gaspard (Mlle D.), 28, boulevard Haussmann. — Neuilly (Seine). — Tissus de poupées. — Gaudin (Mlle), 74, rue de la Tour. — Bois découpé. — Gauzy (Mlle), 10, rue Washington. — Mobilier. — Gaudry (Dr), de la Cour-St-Étienne, 5, rue de Beaujolais. — Bois découpé. — Gouvary, 43, rue Boissonade. — Poupées. — Grossmann (Mme), 7, rue Duguesclin, perruquier. — Bois découpé. — Guyot, antiquaire. — Meubles. — Gonnard, inspecteur à l'Administration générale de l'Assistance publique. — Bécan, L'Étoile-Gallion, 38, rue Vignon. — Vieux et Gouvy, peintures-plastiques. — Hallé (A.), 104, rue Réaumur. — Poupées, bois découpé. — Hervé, place Lafayette. — Animaux. — Mobilier. — Herzog, 95, rue du Château-Rouge. — Bois découpé. — Hyver (Mlle), 1, ile Saint-Louis. — Poupées en tissu. — Jaeger (Mme), 1, rue de Bellevue. — Poupées, bois découpé. — Kaminski, 12, rue Hubert-Robert. — Cahiers. — Lambert (Mlle), 108, rue de Vaugirard. — Jouets découpés. — Lapotre (Dr), 8, rue de Berri. — Bois sculpté. — Poupées. — Lapel, 19, rue des Belles-Feuilles. — Mobilier. — Lapi, 93, rue des Archives. — Soldats, Animaux en tissu. — Lascaux (Comtesse de), 4, rue Lavoisier. — Le « Jouet de la Lorraine ». — Laurent (Baronne de), « Lyon du Jouet français », 67, avenue Malakoff. — Poupées. — Laurent (Mlle), 4 bis, impasse Gerbier. — Mobilier. — Lecto-Sano (Mme), 36, rue d'Assas. — Poupées en tissu. — Lazarski (Mme), 83, Faubourg Saint-Honoré. Vêtements en tissu, Ateliers polonais. — Leber-Gaudier, 79, avenue de Villiers. — Poupées. — Le Bourgeois, 10, « Jouet de France », Puteaux. — Lemoine (Mlle), 2, Trifouil (Ornières). — Petits meubles laqués. — Lequeu, 44, rue Notre-Dame-de-Lorette. — Marionnettes. — Levassort (Mme), directrice de *Pandore*, 30, avenue des Champs-Élysées. — Leyer, 20, rue de la Tremoille. — Animaux en tissu. — Lauvel (Mlle), 9, boulevard Henri IV. — Mobilier. — Louis (Dr), 9, rue Gustave-Courbet. — Voitures. — Lunel (Mme), 13, avenue de Versailles, Bailleul. — Lucotte-Marcadet, 37, rue des Sablons, Pavé. — Soldats en plomb. — Maison (Mme), 125, rue de Vaugirard. — Poupées en tissu. — Marcilhac-Lacoste (Mme), 14, boulevard Haussmann. — Vêtements, Costumes. — Maria-Cornelia (Mme), 3 bis, rue Emile-Allez. — Poupées en tissu. — Marion (Mlle), 27, rue Dareau. — Poupées. — Mérérat, 6, rue Saint-Nicolas. — Nantes. — Soldats. — Moreau (Mlle), 46, boulevard Garibaldi. — Habillage. — Morin (Mlle), 93, boulevard Saint-Michel. — Animaux. — Morvérée (Mlle de), 137, rue Lafayette. — Épisodes. — Nauroy (Maurice), Librairie Gallion, 38, rue Vignon. — Poupées. — Neuveland (Mme), 17, rue Boissière. — Poupées. — Noyelle (Mlle), 82, rue d'Assas. — Bébés. — Olivier (Mme), 12, rue de Tournon. — Le « Jouet d'Auvergne ». — Ouvré (Mme), 1, rue Cambon. — Poupées en tissu. — Pernoud, 4, rue Hautefeuille. — Poupées en tissu. — Perrot (Mme), 13, rue Théophile-Gautier. — Poupées en tissu. — Perrot (Mme), 4, rue Auguste-Vacquerie. — Bibliothèque. — Petit-Vivier-Hulot (Mme), 28, rue de La Boétie. Poupées en tête. — Offenbach (Mme), rue Saint-Ouen, Landrieuxmont (Finistère). — Mobilier. — Ronsin (Jean-Louis), 3, rue Chaussée-d'Antin. — Animaux en tissu. — Rauch, 54, rue Boissonade. — Champigny (Seine). — Meubles. — Ratin, le « Jouet de France », Puteaux. — Rémia (Jacques), 15, route de la Halte, à Viroflay (Seine-et-Oise). — Bois découpé. — Renaud (Mme), 27, avenue Wagram. — Poupées. — Rousselet (Mme), 9, rue Scheffer. — Poupées. — Sonnenberg, 13, boulevard Montparnasse. — Soldats. — Sauvée (Mme), 12, rue du Rocher. — Fédération du Jouet. — Sauer (Mme), 8, avenue du Bois-de-Boulogne. — Poupées. — Simon (Mlle Lucie), 3, avenue de Lamoricière. — Poupées. — Sokolsky (Mlle de), 63, rue Bonaparte. — Animaux. — Solitera (Mlle), 18, impasse du Maine. — Poupées en papier. — Sylvain (Mlle), 4, rue Cambon-Tolbiac. — Jouets découpés. — Tavernier, 17, rue Dauphine. — Quilles. — Thomson (Mlle Valentine), 40, avenue des Champs-Élysées. — Poupées. — Tiquet, 9, rue d'Assas. — Animaux en tissu. — Tuchmann, 10 bis, avenue des Sycomores. — Mobilier. — Vreland (Mlle Renée de), 4, rue Aumont-Thiéville. — Poupées. — Vesta (Mme), 40, avenue de la Bourdonnais. — Poupées en tissu. — Walker (Mlle), 89, rue Notre-Dame-des-Champs. — Animaux. — Warner (Mlle Paul), 15, rue Washington. — Poupées. — Wuhrer (A.), libraire Gallion, 38, rue Vignon. — Pantins, Pantins. — Zilbermin (Mlle), 19, rue Édouard-Nortier, Neuilly. — Ménage.

### II. — Confédération corporative.

*Chambre syndicale des fabricants français de jouets, jeux et articles scolaires.* Président : M. Gautier Stagnodal. — Hôtel des chambres syndicales, 101, rue de Lourcine. — *Chambre des petits fabricants et inventeurs français.* Président : M. Du Mesnil, Stagnodal, 101, rue du Temple.

### III. — Œuvres, Ouvroirs, Ateliers.

Abbeville, 19, boulevard de Courcelles : Habillage de poupées. — *Association d'aide aux veuves de la guerre*, Pyrénées, Mme Gaujon, 5, avenue Van-Dyck : Poupées et tête en porcelaine de Lauterier, de Lanogne, corps fabrication Ortyz. — *Atelier artistique de Mme Lazarski*, 17, rue Boissonade. — *Atelier artistique russe*, 68, rue Guy-Lussac. — *Atelier bordelais des veuves de guerre*, 4, place Pyrénées, Bordeaux : Poupées. — *Atelier chrétien de l'aujourd'hui*, 101, rue de Vaugirard : Têtes en porcelaine pour poupées, modèles du sculpteur Leisnier. — *Atelier des mutilés de Bordeaux*, 27 bis, rue Naujac, Bordeaux : Soldats, modèles de Job. — *Atelier des mutilés de la ville d'Alger* : Bois découpé, meubles de Herzig. — *Atelier des petites mains parisiennes*, Bercon, 12, avenue Élisée-Reclus : Poupées d'art, tissus, cartonnage, porcelaine. — *Atelier du bleuet*, 77, rue de Varenne : Bois découpé. — *Atelier « Primavera »*, boulevard Haussmann, magasin du « Printemps ». — *École et atelier de travail pour mutilés*, 41, rue Rachais, Lyon. — *Ecole professionnelle et atelier*

*de blesses*, de Dinard, Ille-et-Vilaine : Bois découpé. — *Fabrication féminine française*, 43, rue Richer : Poupées. — *Fédération du jouet français*, 80, Faubourg Saint-Denis : Poupées nouvelles. — FRANCIA, 16, avenue d'Antin : Poupées. — *Œuvre du travail à domicile*, Mlle DESAUBLIAUX, 8, rue de la Tourelle, Boulogne-sur-Seine : Poupées en tissu. — *Œuvre du travail*, Mme SAUTTER, 30, rue de Liége : Têtes en porcelaine de Limoges. — *Œuvre des enfants des Flandres*, 254, boulevard Saint-Germain : Poupées. — *Jouet d'Auvergne (le)*, 12, rue du Parc-Royal : Animaux. — *Ligue nationale pour le relèvement des industries rurales*, 35, rue Vaneau : Jouets de Bretagne, Saintonge, Bourgogne, etc. — Limoges, Lozère, Lyon. — *Organisation des ventes et concours des poupées des alliés, au Bazar de la Charité*, 55, rue de Lille. — *Société de protection des soldats aveugles*, 19, avenue du Bois-de-Boulogne : Meubles.

# BIBLIOGRAPHIE

ALLEMAGNE (Henry d') : *Histoire des jouets*, Paris, Hachette, 1902, gr. in-4°, pl. et fig. — *Sports et Jeux d'adresse, Récréations et Passe-temps*, 2 vol. Musée rétrospectif de la classe 100 (Jouets), à l'Exposition universelle de 1900, à Paris, Saint-Cloud, impr. Belin frères, 1902, gr. in-8°, pl. et fig. — Exposition internationale de Saint-Louis, U. S. A., 1904. Section française. Rapport du groupe 36 (Jouets), Paris, Comité français des expositions à l'étranger, 1907, gr. in-8°, fig. — — AMANDRU (Noël) : *L'Art de fabriquer les jouets*, Paris, Firmin-Didot, 1897, in-16. — AMFREVILLE (P. d') : « Jouets exotiques », *Revue des Revues*, 1897, t. I, p. 59. — AMSON (Georges) : Exposition de 1900 à Paris. Rapports du jury international, groupe XV. — ARQUE (Louis) : « La Civilisation de l'étain ». *Les Faiseurs de jouets en Franconie*, Paris, bureau de la « Science sociale », janvier 1908, in-8°. — BARET (Paul) : « Indiscrétions sur les jouets », supplément du *Figaro*, 25 décembre 1886. — BERTRAND (Victor) : *Les Silhouettes animées à la main*, Paris, Ch. Mendel, 1892. — CHAUVIN (Alexis) : « Etudes économiques sur le jouet », dans le journal *Le Jouet français*. Rapport sur le jouet à l'Exposition de Liége, 1905. — CLARETIE (Léo) : *Les Jouets : Histoire et fabrication*, Paris, Quantin, 1898, 326 p. Rapports à l'occasion des grandes expositions, classe des jouets : Saint-Pétersbourg, 1906 ; rapport du jury, Paris, 1900. — DELOSIÈRE (Victor) : *Pour amuser les enfants*, 200 jouets qu'on fait soi-même avec des plantes. Paris, Larousse, 1908, in-8°, fig. et pl. — DEMOULIN (Mme Gustave) : *Les Jouets d'enfants*, Paris, Hachette, 1882, in-8°. — DEVERIN (Edouard) : *Flancs* ; suivi de *Jouets à treize*, Préface de Frantz-Jourdain, Paris, chez l'auteur, 1911, in-16, fig. — FOREST (Louis) : « Ballons et bébés » : *L'Illustration*, 10 janvier 1903. — FOURNIER (Edouard) : *Histoire des jouets et des jeux d'enfants*, Paris, 1889, in-16. — FRANKLIN (Alfred) : « Les Jouets à la Cour de France », *Gaulois du dimanche*, 1er-2 janvier 1898. — GRANDMAISON (Marie de) : *L'Art de faire des jouets avec rien*, pour les enfants de six ans à douze ans, Paris, 1906, gr. in-8°, fig. et pl. — HÉRAUD (Aug.) : *Jeux et récréations scientifiques*, in-12, 1884. JOUY (Jules) : *Chansons des joujoux*, in-4°, 1890, 10 fr. — LAUMONIER (J.) : « Les Soldats de plomb », *L'Illustration*. — LECLERCQ (Paul) : Album de Paris : *Jouets de Paris, Jouets des champs*, Paris, H. Floury, 1903, in-12. — *Jouets de Paris*, Paris, librairie de la Madeleine, 1901, in-12. — LECORNU (G.) : *Les Cerfs-volants*, Paris, Nony, 1902. — LEMONNIER (C.) : *La Comédie des jouets*, petit in-4°, 1887. — MAROUSSEM (P. du) : *La Question ouvrière*, III. Enquête sur le jouet parisien. Dans les grands magasins, *le swating système*, Paris, 1894, in-8°. — MOROGES (Pierre) : « Vieux joujoux, vieilles poupées », *L'Illustration*, numéro de Noël, décembre 1900. — NICOLLE : *Les Jouets et ce qu'il y a dedans*, Paris, Dentu, 1869, in-16. — PARMENTIER (A.) : *Les Jeux et les Jouets* : leur histoire, Paris, A. Colin, 1912, in-16, fig. — PÉAN : Rapport sur la section des jouets à l'Exposition de Barcelone, 1890. — ROUSSEL : Chambre syndicale des fabricants de jouets et jeux. Rapport de la Commission de la propriété industrielle. Compiègne, impr. Mennecier, 1898, in-8°. — SERRE-TALMON (J. de) : Rapport sur le jouet à l'Exposition de Londres, 1908. — TISSANDIER (G.) : *Jeux et Jouets du jeune âge*, choix de récréations amusantes et instructives, 1884, in-4°, Tom-Tit. — VUILLIER (Gaston) : *Plaisirs et Jeux depuis les origines*, Paris, 1900.

ANNUAIRES, BULLETINS ET PÉRIODIQUES.

*Annuaire officiel des jouets et jeux des bazars, bimbeloterie, articles de Paris et des industries annexes*, publié sous le patronage de la Chambre syndicale des fabricants de jouets et jeux de Paris. A. Clavel, Paris, 36, rue de Dunkerque, in-8°. — *Art et Enfant (L')*, périodique illustré, directeur Léo Claretie, fondé en 1904. — *Jouet (Le)*, périodique illustré, directeur M. Ciais, 9, rue Laffite, fondé en 1917. — *Jouet français (Le)*, bulletin mensuel de la Chambre syndicale des jouets. — *Jouets et Jeux anciens (Les)*, bulletin illustré de la « Société des amateurs de jouets et jeux anciens. » Paris, 215, Faubourg-Saint-Honoré. in-8°, fig. et pl. — *Petit inventeur (Le)*, bulletin mensuel de l'Association des petits fabricants.

USINE DU « JOUET DE FRANCE ». *Mobilier d'enfants.*

*Intérieur dans le Nord*

# LES CONSTRUCTIONS RURALES APRÈS LA GUERRE

*par M. Paul LÉON*
*Chef des services d'architecture au Ministère des Beaux Arts*

De la mer aux Vosges, sur une large étendue de territoire, les villages français sont en ruines. La statistique des maisons détruites n'est pas encore complète, mais c'est par centaines de mille qu'il nous faut les compter. Le problème de la reconstruction est sans précédent et jusqu'alors sans issue. L'action administrative s'est bornée à l'installation de baraques en bois pour le logement des habitants revenus en petit nombre. Avant la fin de la guerre une œuvre plus définitive eût été prématurée. D'ailleurs, si le principe de la réparation des dommages est voté par les deux Chambres, l'accord sur ses modalités n'est pas encore établi.

L'ajournement des réalisations n'empêche pas les études préparatoires de se poursuivre avec activité depuis trois ans. L'exposition de la cité reconstituée, celle de l'Architecture dans les provinces envahies, celle du Concours pour la reconstruction

des habitations rurales ont permis d'affirmer des tendances, d'indiquer des méthodes, de définir, avec quelque précision, les caractères de la maison paysanne dans la France reconstituée.

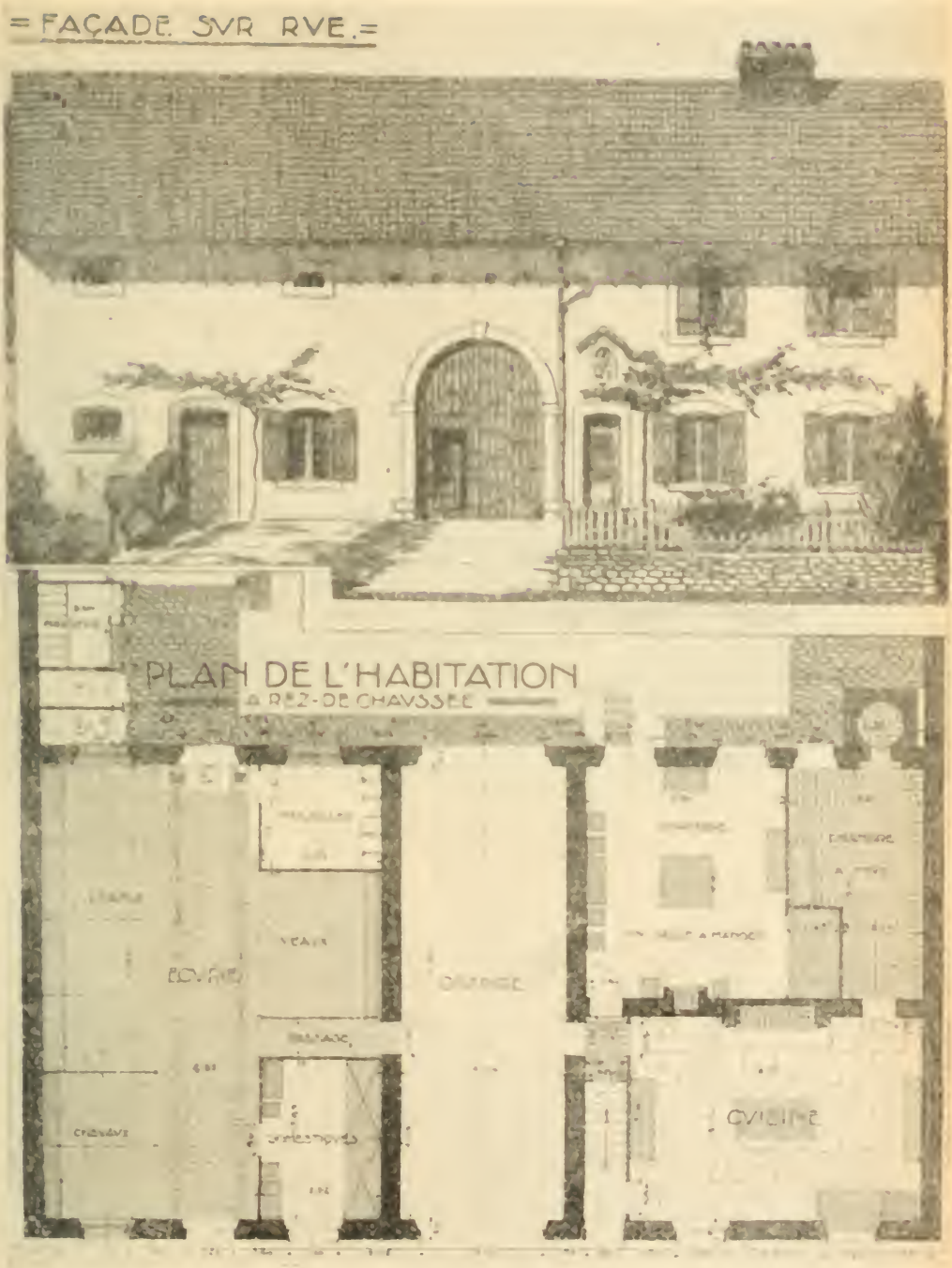
Ces études se présentent sous un aspect nouveau. Sans doute, on bâtit chaque jour et dans chaque région des fermes d'importance variable, des maisons de propriétaires et d'ouvriers agricoles, des ateliers d'artisans. Mais ce sont là des entreprises individuelles, isolées, sans portée générale. Au village les maisons durent longtemps. Le même siècle les voit naître et mourir. Si la vétusté le contraint de rebâtir, le paysan reproduit la physionomie de l'ancienne demeure. Cette obligation s'impose rarement : la dépopulation des campagnes fait que l'on compte plus de toits que de familles et déconseille les travaux neufs. Le village ne s'agrandit pas ; il ne comporte ni extension générale, ni création de quartiers, ni opérations d'ensemble analogues à celles que l'on exécute dans les villes ou les centres industriels. Aussi la construction rurale échappe-t-elle aux architectes voués, par leurs goûts, leurs études professionnelles, leur résidence même, à l'architecture urbaine. Les traités relatifs à l'art de bâtir étudient la ferme modèle, sans analyser les variations régionales, les adaptations nécessaires. Les maisons de nos paysans sont faites par l'entrepreneur local, par le maçon du pays, qui obéissent, sans innover, aux traditions établies.

Dans quelle mesure les constructeurs de demain vont-ils maintenir la physionomie ancienne de l'habitation, si nettement marquée dans chaque province, si variable d'une province à l'autre ? Dans quelle mesure chercheront-ils à réaliser les progrès réclamés au nom de l'hygiène, du mieux-être, de la logique du plan et des distributions ?

L'examen le plus superficiel suffit à montrer que le caractère permanent des maisons paysannes a sa raison d'être et que la tradition ne se confond pas avec la routine. L'habitation est, comme la flore ou la faune, un élément géographique ; elle elle est étroitement liée à la nature du terrain, aux conditions climatiques, au mode de division et d'exploitation du sol, à la nature de ses productions. Ce sont là des données qui ne varient guère et dont il serait vain de méconnaître l'importance. Elles apparaissent avec netteté dans les régions naturelles pour lesquelles se posent aujourd'hui les problèmes de la reconstitution : la Flandre ou la Picardie, la Champagne ou la Lorraine.

La ferme flamande est bâtie sur l'argile molle qui ne permet ni de descendre les fondations ni de monter les étages. Elle demeure basse. Les pluies abondantes, la violence des vents de mer obligent à la protéger par une toiture débordante. Close du côté du nord, elle s'ouvre largement à la lumière du midi. Les murs sont garantis contre le ruissellement par un enduit. La nappe d'eau étant partout voisine de la surface du sol, les bâtiments se disséminent autant que le commandent, l'étendue des propriétés, le développement des pâturages, le souci d'éviter, sur ces terres peu propres au charroi, toute circulation inutile. Comme l'habitation, le village est lui-même morcelé en hameaux distants les uns des autres ; il ne comprend, à proprement parler, que le groupement des bâtiments communaux : l'église, la mairie, l'école.

Toute autre apparaît la ferme picarde. Là aussi, les conditions d'établissement




*Maison de paysan sur route.*

sont rigoureusement imposées par la nature. Le sol crayeux, absorbant l'eau à une très grande profondeur, détermine la réunion des habitants autour de puits espacés qui nécessitent de coûteux forages. Les villages se ramassent, les bâtiments agricoles se soudent pour n'occuper que la moindre surface possible. Sur ces riches terres à blé, la grange constitue la partie essentielle de l'exploitation. Elle est disposée en façade, de manière à permettre le déchargement direct des voitures auxquelles le passage ouvert sous la porte d'entrée sert de remise. Les autres parties se distribuent autour d'une cour carrée : les écuries et les étables sur les côtés, l'habitation dans le fond, adossée au potager qui donne accès vers les champs.

En Champagne, plus nettement peut-être que partout ailleurs, le mode de culture détermine le type de la maison. Dans la zone du vignoble, où le terrain d'un prix élevé se mesure parcimonieusement, l'habitation se resserre et regagne en hauteur ce qu'elle perd en étendue. La simplification de l'outillage, l'absence du bétail réduisent considérablement la place nécessaire à l'exploitation. Au contraire, sur le plateau champenois, où la nappe de craie reproduit les conditions hydrologiques de la Picardie, on retrouve le type de la grande ferme carrée du Santerre. Elle s'étend toutefois davantage, desserre ses bâtiments, écarte ses bergeries, utilise largement un terrain de faible valeur où la place n'est pas mesurée. Enfin, dans la Champagne humide où l'argile imperméable ramène à la surface les bois, les prés, les eaux vives, on voit reparaître les hameaux épars et les fermes isolées du pays flamand.

La maison lorraine est construite en vue des rigoureux hivers. Toutes les dépendances se resserrent sous un même toit qui s'allonge autant qu'il faut à mesure que s'accroît l'exploitation. Le logement est contigu à l'étable et à l'écurie. Ses pièces, sans jour direct, sont disposées les unes derrière les autres. Chaleur animale et chaleur humaine s'unissent pour combattre les excès du climat. D'autre part, le morcellement du sol en d'innombrables parcelles, enchevêtrées à l'infini, fait qu'il y a impossibilité pour le fermier à s'établir au centre de son domaine. Les maisons se groupent, s'appuyent les unes aux autres, s'allongent sur d'étroites bandes de terrain. La division de la propriété s'ajoute aux conditions climatériques pour imposer la construction en profondeur.

Ces quelques exemples suffisent à montrer qu'il existe dans l'architecture rurale des caractères essentiels et permanents. Il en est d'autres, au contraire, qui se trouveront profondément modifiés.

Tout d'abord, les matériaux vont changer. Briques de Flandre avec enduits de couleur vive, torchis et colombage de Picardie, meulières de Brie, calcaires du Soissonnais, moellons de Lorraine, grès des Vosges contribuaient, pour une large part à la physionomie locale. L'enveloppe de l'habitation exerçait une influence non seulement sur la structure, mais sur la forme générale et sur la décoration. La création des voies ferrées et navigables a unifié ces aspects auparavant si divers, en répandant à profusion et à bas prix des matériaux uniformément utilisables : briques des murs, tuiles des toits. Bien que notre sol recèle tous les éléments nécessaires à la construction, il n'en faudra pas moins compter avec l'extrême pénurie des moyens de transport et de la main-d'œuvre. La hausse générale des prix, la limitation nécessaire des charges financières qui vont peser sur le Trésor, l'obligation d'entre-

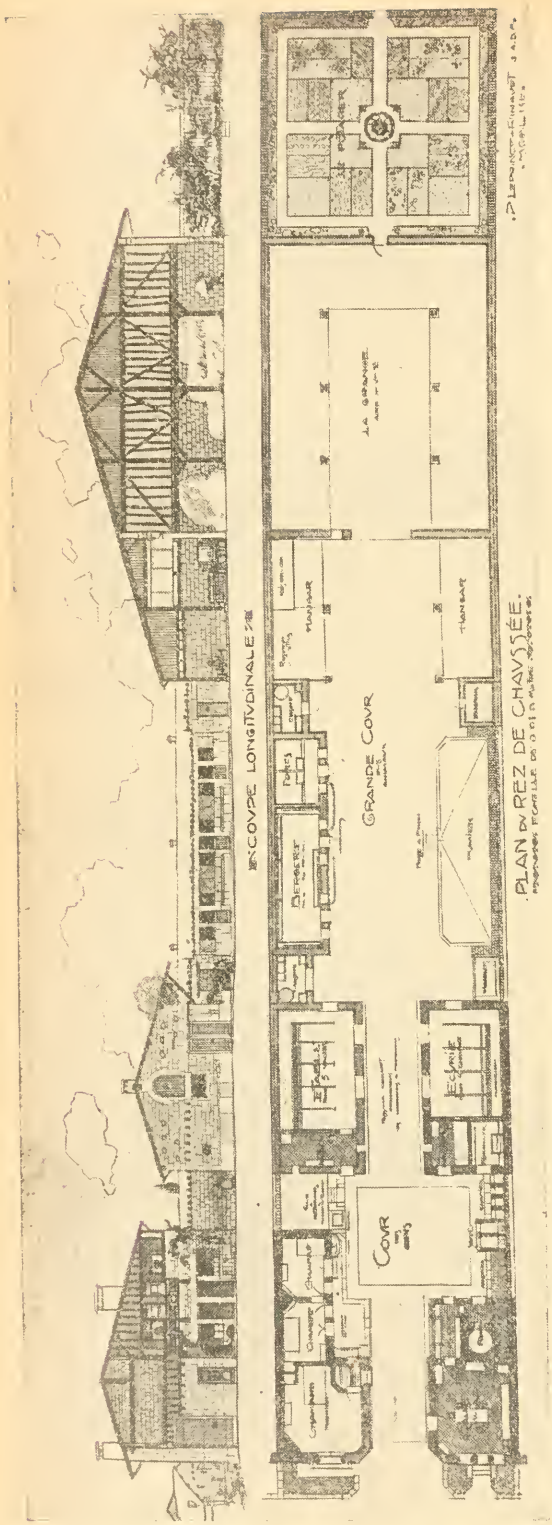
FERME DEPARDE A [illegible]

FERME [illegible]

FERME D'ILLEMBRANCE A [illegible]

*Ferme de moyenne culture*

M. Gélis, arch.

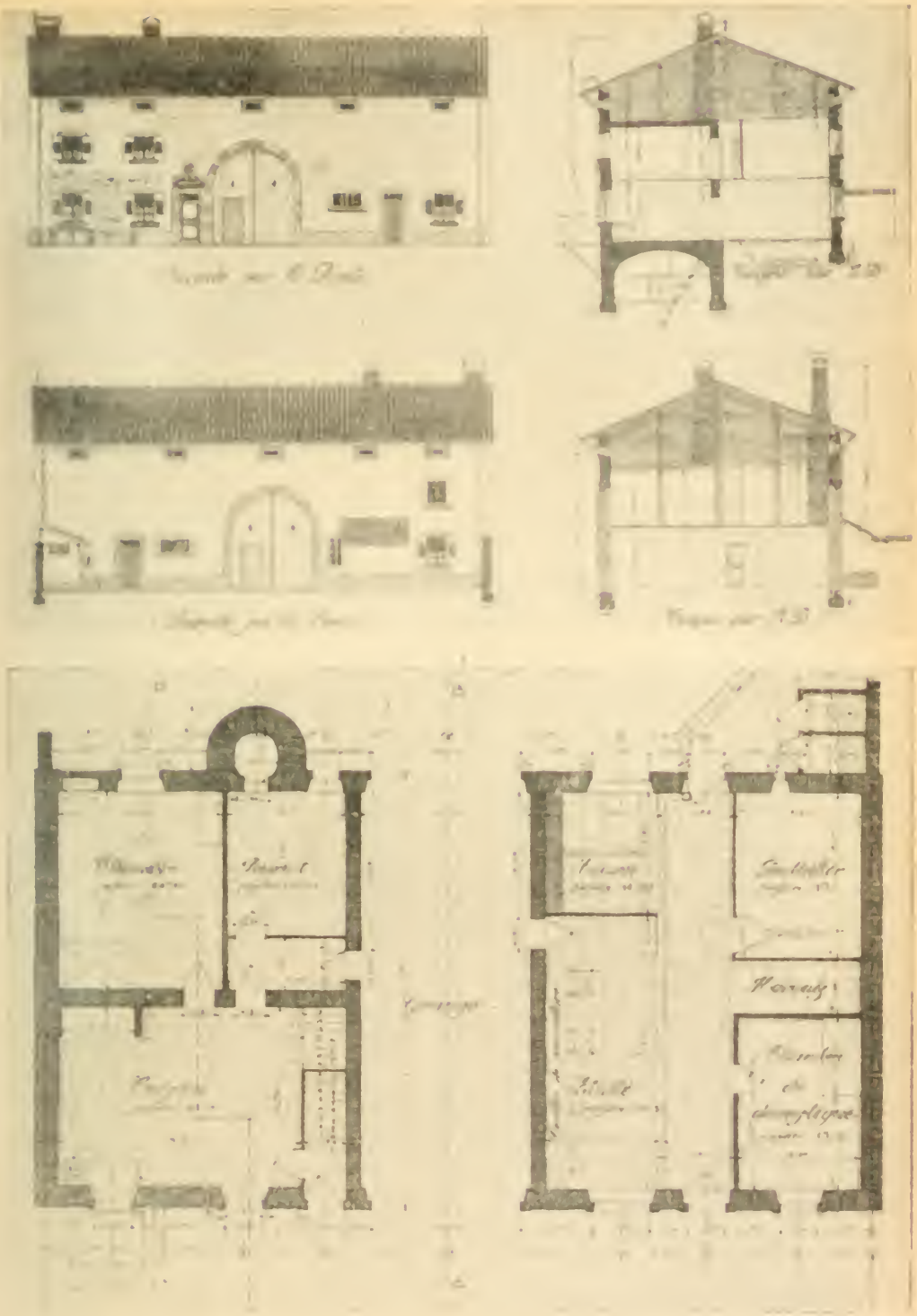



M. Leprince-Ringuet, arch.

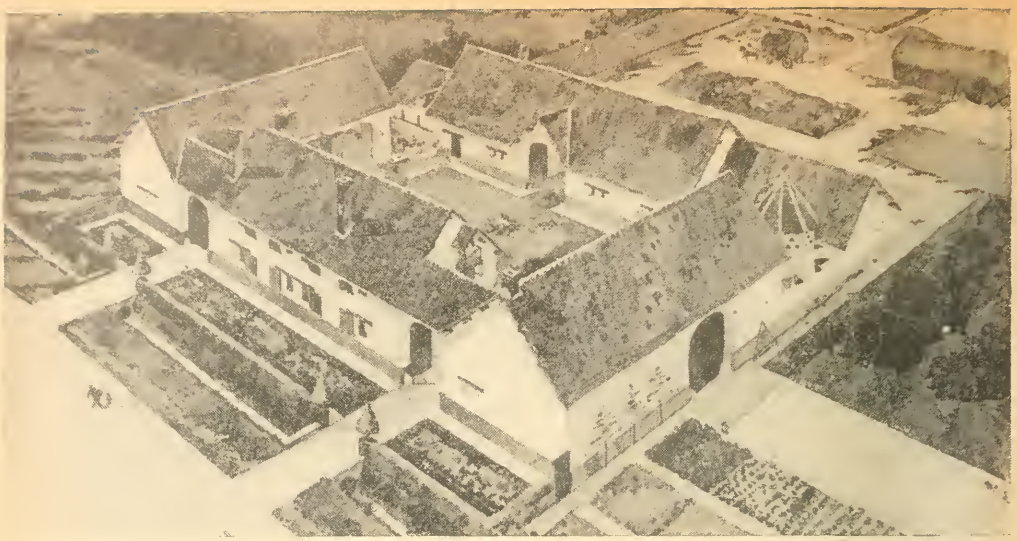
*Ferme de moyenne culture pour la Meuse.*

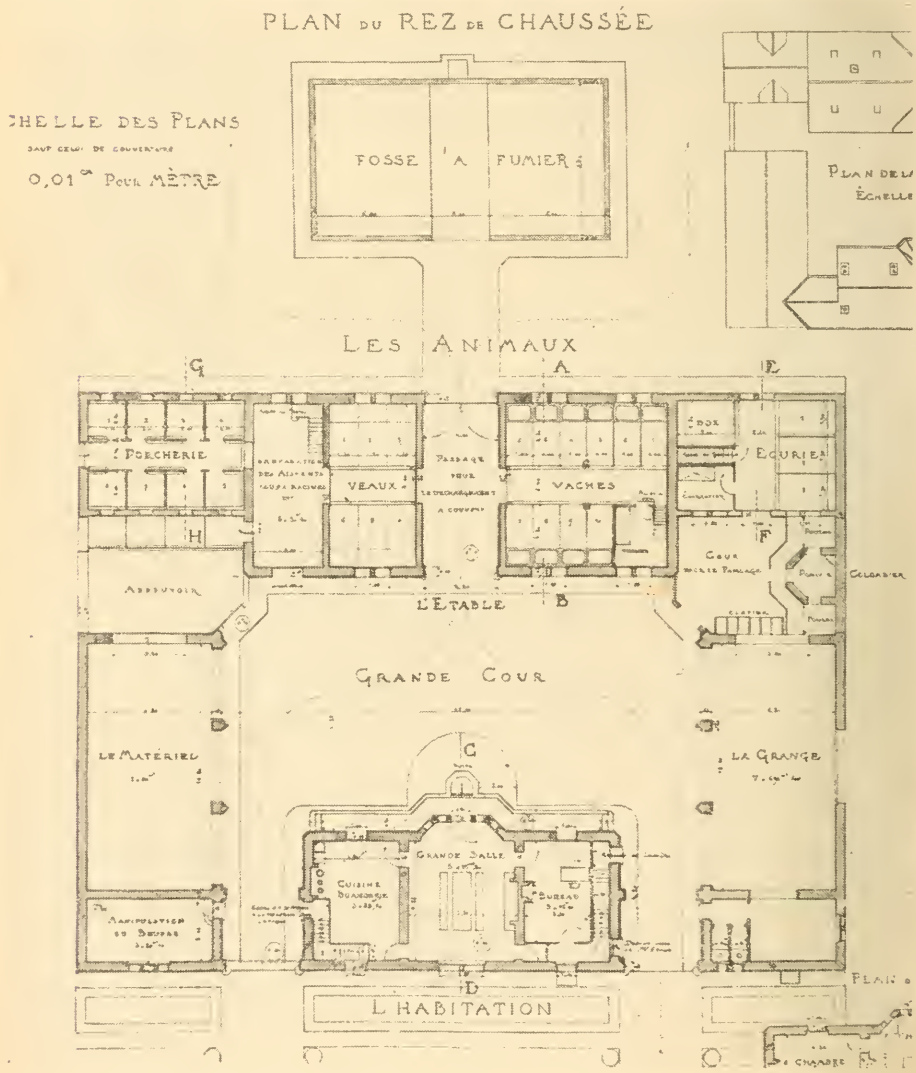
prendre, sur tous les points à la fois, les bâtiments indispensables au rétablissement de la vie locale frapperont de stérilité l'effort individuel des propriétaires et imposeront des opérations collectives. Nos paysans, si longtemps rebelles à l'association, ont été amenés, par l'industrialisation même de l'agriculture, à former de véritables coopératives, notamment pour la vente du lait et des produits qui en dérivent. La culture mécanique, si perfectionnée durant la guerre, a suscité une nouvelle forme de solidarité entre les exploitants du sol. On peut supposer qu'il en sera de même pour la reconstruction. Un certain nombre de coopératives ont déjà été créées à cet effet avec le concours des pouvoirs publics qui déterminent leur rôle et définissent leurs statuts. Cette mise en commun des entreprises permettra de réaliser à bon compte les approvisionnements; elle assurera l'unité dans la conception, la rapidité dans l'exécution.

L'importance des travaux sera si considérable qu'il faudra, pour éviter d'insurmontables difficultés de transport, amener à pied d'œuvre tous les organes constitutifs de la maison, fabriqués préalablement dans les centres de préparation. Les ouvriers spécialistes étant, d'autre part, peu nombreux et dispersés sur un nombre infini de chantiers, il conviendra de simplifier, autant que possible, le montage et l'agencement. Les pièces ainsi fabriquées seront faites de matériaux moulés, tels que le béton

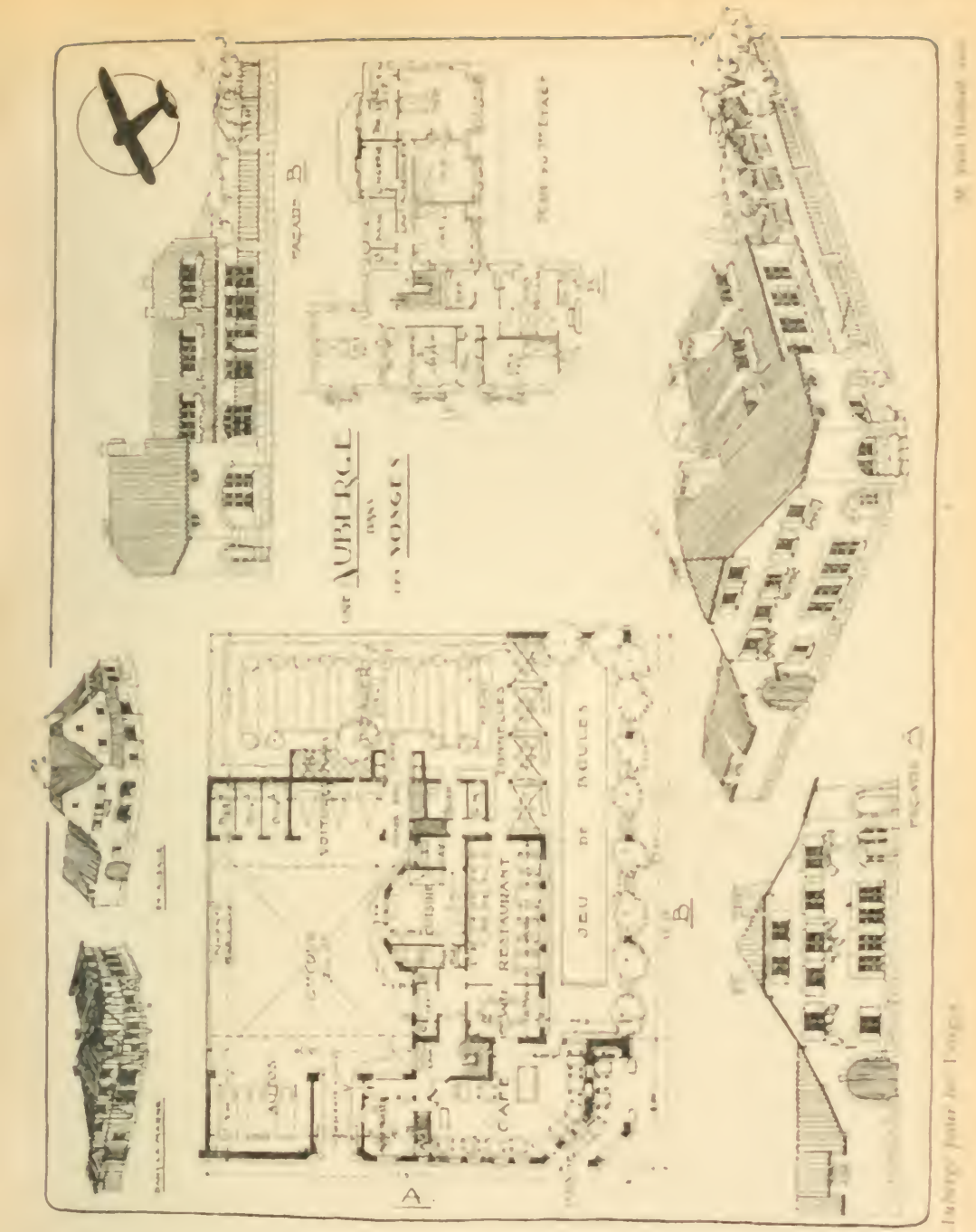


*Maison de paysan sur route*






*Ferme isolée de moyenne importance.* M. Jacques Bonnier, arch.




et le ciment, obtenus économiquement épousant toutes les formes, se prêtant aux emplois les plus divers, unissant à la parfaite étanchéité une solidité durable. De nombreux modèles sont actuellement à l'étude : tuyaux, gaines, dalles de murs et de toitures. Le même mode de fabrication en série peut également s'appliquer à la décoration intérieure : papiers peints, tentures, pièces essentielles de mobilier

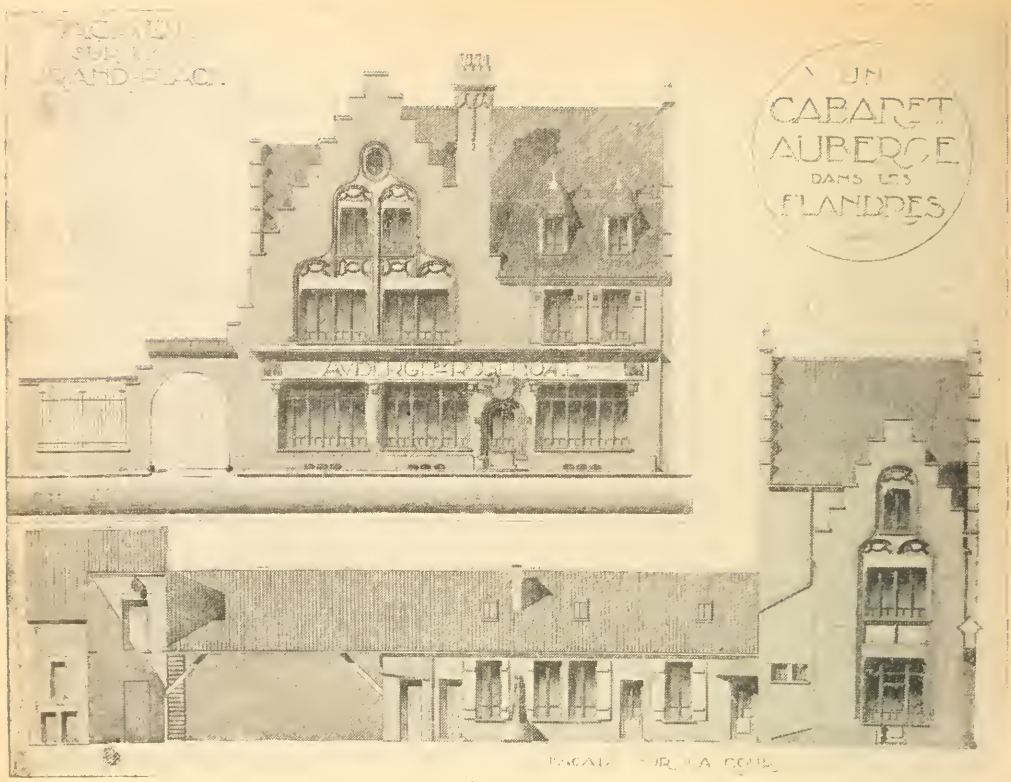
Ce n'est pas seulement par le choix des matériaux, c'est aussi par la disposition des plans que se trouveront modifiées nos habitations rurales. Les règlements d'hygiène, moins rigoureux sans doute que dans les agglomérations urbaines, imposeront des exigences nouvelles. A toute époque, la difficulté du problème a consisté dans le rapprochement indispensable de l'homme, du bétail et des récoltes. Aux temps homériques, où le palais se confondait avec la ferme, la porcherie d'Eumée touchait à l'appartement d'Ulysse ou à la chambre de Pénélope. La villa romaine comprenait un ensemble de bâtiments clos, disposés autour d'une cour centrale permettant de surveiller étroitement les entrées et les sorties. Le plan n'a guère varié au cours du moyen âge; on le retrouve intact dans les fermes du XVIe siècle; il s'applique mieux que jamais à l'usine agricole d'aujourd'hui, dans laquelle il importe d'établir des contacts directs, des communications rapides entre les divers services, tout en maintenant les séparations et les isolements imposés par l'hygiène la plus élémentaire.

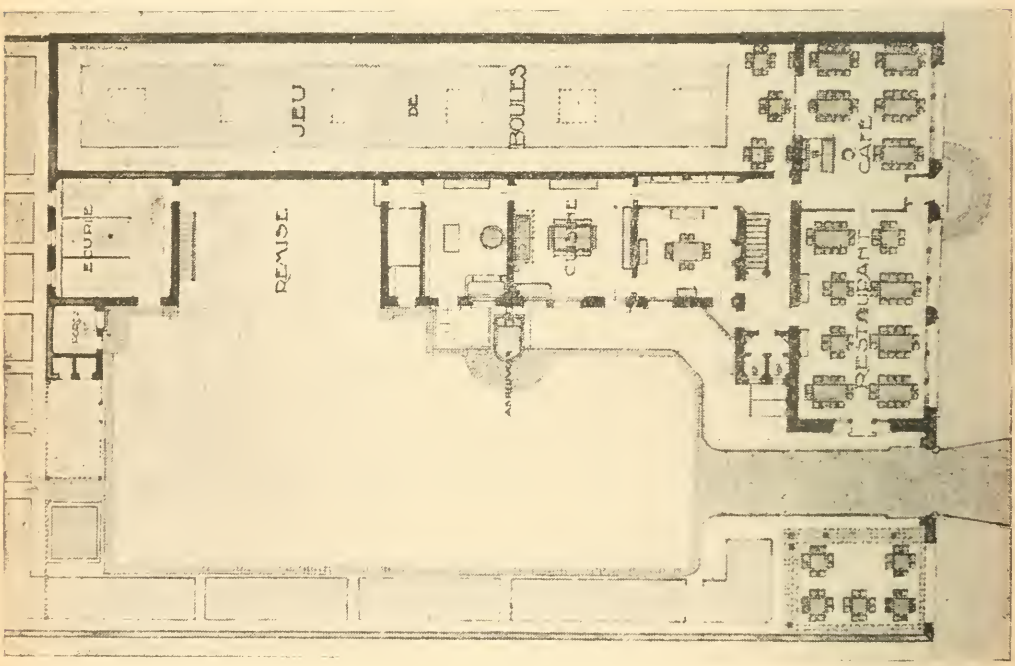
C'est une solution de ce genre qui a été obtenue pour l'emplacement et l'aménagement du fumier. Dans le Nord, il emplit la cour à proximité des logements. En Lorraine, il s'entasse devant l'habitation dont il manifeste extérieurement la richesse et borde, de chaque côté, la grande rue du village. Aucune installation pour recueillir le purin ; le ruissellement des eaux de pluie entraîne les éléments fertilisants et fait perdre à l'engrais ses qualités essentielles. Depuis la guerre, d'importantes améliorations ont été réalisées à ce point de vue. L'autorité militaire a prescrit l'éloignement des aires et la création de fosses. Bien des villages à demi ruinés se trouvent ainsi dotés d'un outillage perfectionné qu'ils ne possédaient pas en temps de paix.

La surveillance directe de l'écurie et de l'étable pose une question du même ordre. Le maître doit pouvoir l'exercer aisément de jour et de nuit. Il est néanmoins possible d'intercaler entre le logement de l'homme et celui des animaux une pièce d'isolement, telle que, par exemple, la mélangerie. Deux châssis vitrés, un contact électrique permettront au fermier, sans sortir de son lit, sans respirer les miasmes, d'apercevoir et de veiller. C'est par ces aménagements de détail que l'ingéniosité du constructeur peut réussir à éviter les promiscuités dangereuses.

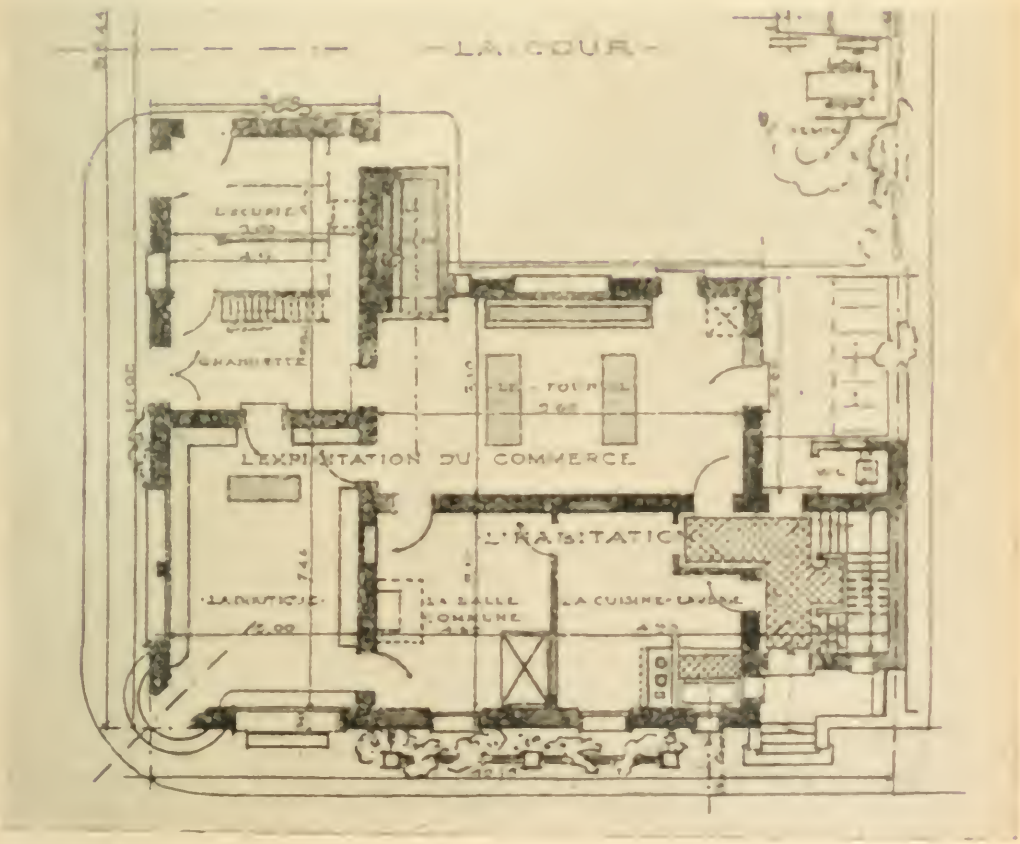
Il n'est, d'ailleurs, pas douteux que, dans la ferme future, l'habitation proprement dite ne prenne une part de plus en plus importante. Jusqu'alors la place essentielle est réservée au bétail et aux récoltes. Le paysan n'est lui-même qu'un instrument de travail. Il réduit, autant que possible, la surface qu'il est contraint de soustraire à l'exploitation. Quelques pièces étroites se juxtaposent timidement aux vastes locaux réservés pour les étables et les granges. Aucun logement n'est prévu pour le domestique de ferme. Il couche avec les bêtes ou dans quelque misérable soupente. Aucun des progrès réalisés à ce point de vue pour l'ouvrier d'usine ne l'a été pour l'ouvrier agricole. L'industrialisation nécessaire de la culture, la concentration des domaines ruraux amènera sans doute à créer, pour les travailleurs des champs, de véritables cités. Il est, d'ailleurs, probable que la transformation de l'outillage et la mise en commun des tracteurs mécaniques entraîneront la création de hangars communaux et réduiront dans chaque ferme l'étendue des remises et des diverses annexes.

Auberge de village dans la montagne.




*Cabaret-auberge pour les Flandres.* M. Bray, arch.




*Maison de commerçant*

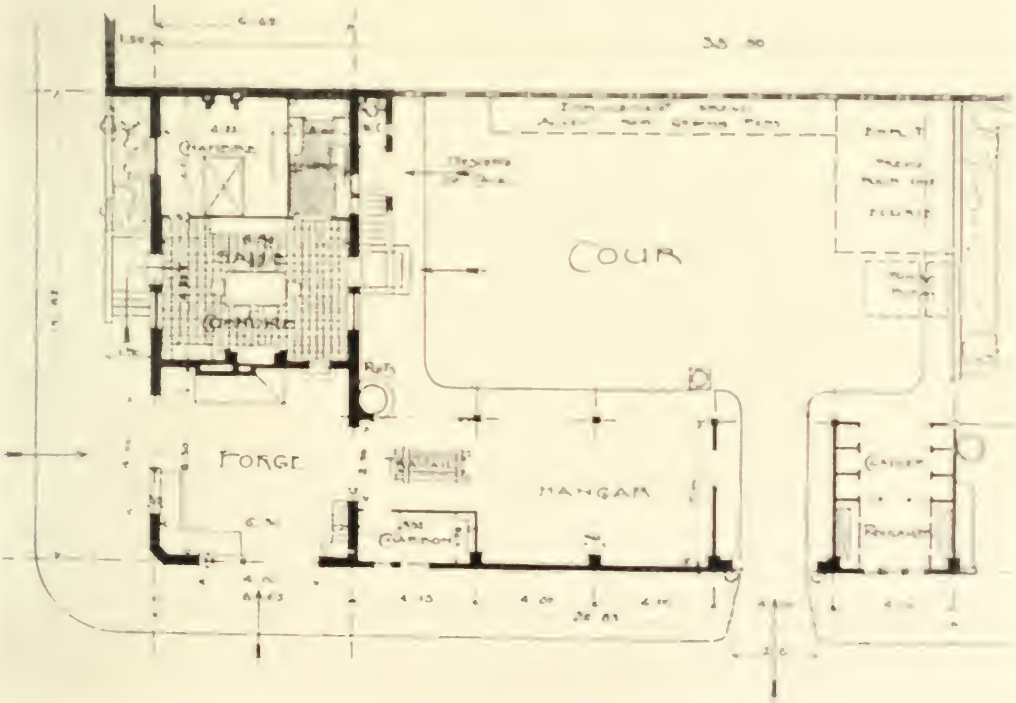
Cette transformation de la culture ne manquera pas d'avoir une répercussion profonde sur la forme même de la propriété. Comment concilier le labour mécanique du sol avec la division en parcelles exiguës ? Il sera indispensable de procéder, par voie de remaniement et d'échange, à la constitution de domaines d'un seul tenant. Il est vraisemblable que cette concentration des terres aura pour conséquence la disparition du village aggloméré, le retour à la ferme isolée. D'ailleurs, même en conservant le lotissement par bandes parallèles qui caractérise le village meusien, il n'est pas impossible de remédier aux inconvénients de la disposition en profondeur. Des projets d'architectes, récemment exposés et publiés, ont préconisé, malgré la faible largeur du terrain, la création d'une allée centrale et de cours intérieures, permettant de séparer l'habitation et l'exploitation, tout en maintenant, grâce à un meilleur aménagement des lieux, les mêmes surfaces utilisables.

On voit à quelles recherches variées peut et doit donner lieu l'étude de la maison paysanne et comment la construction rurale qui paraît, par sa destination même, échapper aux transformations, est au contraire à la veille de subir une évolution décisive. Il convient que les pouvoirs publics ne se désintéressent pas du problème. La réparation des dommages n'est pas seulement une compensation aux pertes individuelles mais une restitution et un accroissement du patrimoine collectif. Sans doute l'Etat, se bornant à édicter les prescriptions nécessaires à la circulation et l'hygiène, n'imposera pas une architecture officielle, mais il peut agir, par d'utiles conseils, par des suggestions fécondes. Pour les formuler et les répandre le personnel ne lui manque pas. Les ingénieurs des améliorations agricoles dont l'institution est récente peuvent guider les sinistrés dans l'aménagement rationnel de leur nouvelle demeure.

Il est souhaitable, d'autre part, que les architectes soient associés, sinon à la reconstitution même de chaque exploitation agricole, du moins aux directions d'ensemble qui détermineront la marche générale des travaux. A dire vrai, leur éducation les a quelque peu détournés du problème rural. Mais beaucoup d'entre eux étant mobilisés vivent depuis la guerre dans les régions dévastées. Ils se sont penchés sur la vie paysanne, ils ont réfléchi, ils ont appliqué à ces questions nouvelles leurs facultés d'invention et leurs méthodes d'analyse. Evidemment l'emploi de matériaux uniformes, la fabrication de pièces en séries, la répétition de modèles identiques risquent d'engendrer dans nos campagnes une monotonie semblable à celle qu'offrent les corons des pays miniers. Un architecte ingénieux peut la rompre en variant les plans, les formes, les dispositions générales. Dans les villes où les règlements de hauteur et de saillie alignent rigoureusement des façades faites de matériaux semblables, certains constructeurs savent, par d'adroites recherches, de discrètes innovations, imprimer à leur œuvre une originalité de bon aloi. Il est des cités ouvrières qui sont de banales casernes ; il en est d'autres qui inspirent la joie de vivre. Il en sera de même pour les maisons de nos villages, pourvu qu'ingénieurs et architectes demeurent fidèles aux traditions de bon sens et de bon goût qui, demain comme aujourd'hui, doivent être celles de la France.

*Nous tenons à adresser ici nos vifs remerciements à l'éditeur Ch. Massin, 51, rue des Écoles, qui a bien voulu nous autoriser à reproduire, pour l'illustration de ce numéro, les planches les plus caractéristiques de son album* Fermes et Habitations rurales *(projets primés au concours ouvert entre les architectes français).*

M. LAGUERRE




MAISON DE L'ARTISAN (MARÉCHAL FERRANT)

# NOTES TECHNIQUES

## CONSTRUCTIONS EN BÉTON

*Considérations économiques.* — Bâtir est bon, mais bâtir à bon marché est encore mieux, surtout pas le temps qui court, alors que les matériaux sont rares et chers. Mais cette considération d'ordre économique ne doit pas faire perdre de vue que la solidité des bâtisses est la condition essentielle à observer, et l'on veut qu'elles soient réellement durables et ne nécessitent pas des travaux de réfection intérieurs, qui augmentent les dépenses d'avant et de gros entretien.

*Choix des matériaux.* — Pour obtenir des agglomérés de première force, il faut faire un choix raisonné des éléments de composition, et ne prendre pour les sables que des terres de bonne nature dont le degré d'homogénéité s'accorde bien avec le taille auquel ils sont destinés. Comme les chaux grasses et maigres sont « adhérentes », elles ne peuvent convenir que pour les maçonneries en élévation et enduits. Tant il que celles-ci soient pas épaisses, puisque la cristallisation ne peut pas se produire sans le concours de l'air. Au plus elles s'accordent mal avec l'humidité, quelle qu'en soit la cause.

Les chaux hydrauliques, au contraire, contenant 18 à 20 % d'argile et de silice, fournissent à tous les travaux, elles acquièrent au bout de six mois la dureté de la pierre tendre. On peut d'ailleurs augmenter leur résistance en les associant avec une petite quantité de ciment de *Portland*. Quant à ce dernier liant, lorsqu'il est de bonne sorte et qu'on l'emploie en proportions convenables, il fournit des agglomérés plus solides encore.

Parmi les matériaux pouvant être employés à l'édification des massifs et des multiples ouvrages d'aménagement et de distribution intérieurs, en dehors de la *pierre* à peu près introuvable et d'un prix inabordable dans certaines régions, et de la *brique* dont l'usage est rarement recommandable, on utilisera tous les matériaux graveleux ou pierreux, tels que *sables* à gros grains, *graviers*, *sables*, *cailloux roulés*, *galets*, *regravis de rides*, *scories de hauts-fourneaux*, mais surtout le mâchefer provenant des usines et des machines à vapeur.

Tous ces éléments, dès l'instant qu'ils ne sont pas terreux, ou qu'on les a soumis à un lavage préalable, fournissent d'excellents agglomérés en mélange avec la chaux hydraulique ou le ciment de Portland, ou plutôt par l'association de ces deux liants. On les trouve d'ailleurs en tous lieux, soit sous forme de dépôts encombrants provenant des industries locales, soit à fleur de terre, en gisements inépuisables, au voisinage des cours d'eau, dans les champs ou les carrières à ciel ouvert, à faible profondeur. Le plus souvent leur extraction est peu onéreuse et ne nécessitant pas de grandes dépenses de transport et des manipulations coûteuses.

*Constructions économiques.* — En ce qui concerne le prix de revient, on sait encore les agglomérés bourrés par les briques de chaux et ciment, ou les bétons, qui conviennent à meilleur compte. Ils sont en outre plus faciles à employer que tous les autres matériaux et ils conviennent à toutes sortes de travaux.

Avec le béton, en effet, on peut couler des voûtes, des murailles massives, des ponts, des silos, depuis la cave jusqu'à la gouttière, en passant par les *fondations*, les *caves*, les *citernes*, les *puits*, les *bassins*, les *dallages*, etc., soit par pilonnage d'une des fonctions pour obtenir un agglomérat d'une seule pièce, soit en procédant par la méthode des *parfaings* qui se posent comme des briques. Les pilonnages, à forme parallélipipédique, et plus ou moins volumineux, s'obtiennent en comprimant dans des moules démontables le gravier et le sable gâchés avec le liant. Le pilonnage s'effectuant à bras, à l'aide d'une dame droite, ou à la pompe actionnée à la main ou au moteur.

Dans la série des petites constructions il utilise pour l'aménagement intérieur et extérieur de nos habitations et celles des communes, aussi que pour la distribution des sources, mares, jardins, dépendances diverses pouvant être utilisés avantageusement par le propriétaire lui-même. Il convient de citer : les *bancs*, les *auges*, les *abreuvoirs*, les *mangeoires*, les *rouleaux*, les *faucheurs*, les *rayons*, les *ponts*, les *canaux*, les *réservoirs de eau*, les *margelles*, les *bordures de jardin*, les *auges de remise*, les *cuves à pommes*, les *pieux de pâture*, les *mottes d'arrêter*, etc.

Tous les travaux d'eau, qui exigent une grande résistance et ont à craindre les affouillements, se font aussi en béton de chaux hydraulique et ciment, avec ou sans armature. Tels sont les *digues*, les *barrages*, les *radiers*, les *bâtardeaux*, les *silos*, les *cales*, les *ponts* et les *passerelles*.

Ces matériaux sont aussi d'un usage courant et recommandés pour l'édification des *parcheries*, *étables*, *poulaillers*, *clapiers*, qui exigent un grand confort. C'est encore ceux qui donnent les meilleurs résultats pour l'aménagement des locaux et annexes de ferme nécessitant une étanchéité parfaite : *caves*,

*celliers, silos, fumières, fosses septiques* et autres, *laiteries, buanderies, fromageries*, etc. Le nombre et la variété de leurs applications est donc illimité.

*Ciment armé.* — Pour communiquer aux agglomérés une plus grande résistance et leur permettre de résister à la compression, à l'extension, à la flexion et aux poussées obliques exercées sur les parois des maçonneries, il suffit d'associer le *béton* au *fer*. Les deux matériaux, en effet, ont à peu près le même coefficient de dilatation ; comme le premier résiste bien à l'écrasement et le deuxième à l'extension, ils s'accordent très bien ensemble et la liaison est parfaite.

La force des fers doit être, dans tous les cas, en rapport avec leur écartement et la résistance que l'on désire obtenir ; elle se détermine par le calcul. Le plus souvent, les fers sont ronds ; leur diamètre varie entre 6 millimètres et plusieurs centimètres. On les distribue généralement comme un treillis, à la distance de 20 centimètres dans les deux sens, en les ligaturant à chaque croisement pour les consolider avec du fil de fer doux. Les barres longitudinales sont appelées *génératrices*, les barres transversales *directrices* ; ces dernières, quand il s'agit de voûtes, de mangeoires, de réservoirs cylindriques, affectent une forme circulaire ou cintrée.

L'armature est noyée dans l'axe des cloisons ou des objets à consolider, sauf pour les pieux de pâture, les poutrages et les pylônes que l'on soutient par des génératrices placées aux angles. Pour les grandes hauteurs et les grandes longueurs, on réunit les barres par des *étriers* ou des fils de fer entremêlés diagonalement.

*Revision des matériaux.* — La valeur d'un aggloméré dépend, non seulement de la qualité et du dosage des matériaux, mais aussi du soin apporté à leur préparation.

En premier lieu, tous les matériaux de « blocage » : sables, graviers, mâchefer, pierres cassées, etc., doivent se trouver à un état de division en rapport avec l'épaisseur des futures cloisons. Si celles-ci ne doivent mesurer que 4 ou 5 centimètres, les dimensions diamétrales maxima des grains ne doit pas dépasser 2 centimètres. Au contraire, pour l'édification des hourdis, des murs ou des parpaings, on peut aller jusqu'à 5 et 7 centimètres. Les morceaux dépassant cette taille doivent être concassés ou brisés avant leur emploi.

Mais les matériaux à grain trop fin ne sont pas non plus avantageux, car, pour obtenir une liaison parfaite dans toutes les parties, il faut augmenter le dosage du liant. Toutefois, s'il reste des vides dans l'aggloméré, le béton sera « creux » et sa résistance en sera affectée. Ici, comme ailleurs, l'excès est un défaut : on rendra les bétons « pleins » en ajoutant du sable ou du mâchefer tamisé, ou bien on pratiquera l'opération contraire pour augmenter la résistance de l'aggloméré et réaliser une économie de liant.

*Proportions de liant à employer et gâchage.* — Les proportions de liant à employer varient avec la grosseur des matériaux et leur nature. Ainsi, pour les *bétons de chaux*, on emploie couramment le dosage de 200 kilos par mètre cube de gravier *tout venant*, soit un sac pour cinq brouettées ordinaires de chantier. Avec le ciment, il ne faut pas dépasser quatre brouettées par sac de 50 kilos employés au gâchage. Quand on désirera obtenir une plus grande solidité, on portera le dosage à 250 kilos au mètre cube avec la chaux, soit quatre brouettées moyennes pour un sac, et on réduira la quantité à trois brouettées avec le ciment.

S'il s'agit de mortiers pour *chapes* ou pour *enduits*, le dosage est porté à 350 kilos au mètre cube avec la chaux, et à 400 kilos avec le ciment, ce qui correspond à trois ou deux brouettées de sable pour un sac de chaux de ciment.

La confection du bon *béton bâtard* exige l'emploi des matériaux suivants :

| | | |
|---|---|---|
| Gravier moyen ou mâchefer. | 6 | brouettées |
| Chaux hydraulique lourde. . | 50 | kilos (1 sac) |
| Ciment de Portland . . . . | 25 | — (1/2 s.) |

Pour le *mortier bâtard*, les proportions sont :

| | | |
|---|---|---|
| Sable de rivière ou mâchefer tamisé . . . . . | 3 | brouettées |
| Chaux hydraulique de Vitry. | 50 | kilos (1 sac) |
| Ciment de Portland . . . . | 25 | — (1/2 s.) |

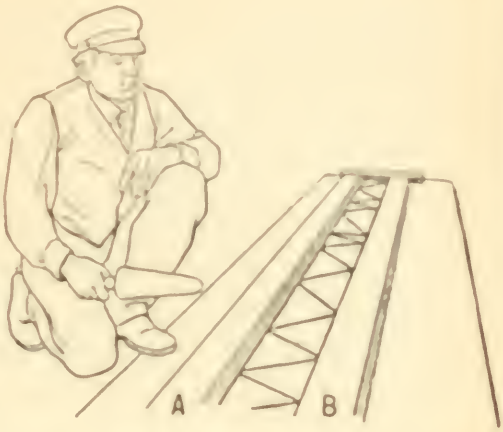
Qu'il s'agisse de béton ou de mortier, le gâchage a toujours lieu sur une aire planchéiée sur laquelle on verse d'abord le sable ou le gravier en l'étalant sous une épaisseur de 20 centimètres environ. On répand ensuite à sa surface le liant prévu, puis on ramasse le tas en cône et on en effectue le mélange intime en le déplaçant deux fois de suite à la pelle.

Cela fait, on pellette encore le tas deux fois pour le déplacer, pendant qu'un aide arrose petit à petit le béton ou le mortier, mais sans le laver, en même temps qu'un deuxième ouvrier triture la masse sur le *gâchoir*, en se servant d'un *rabot* ou d'une *griffe*. Le béton ou le mortier sont bons à employer lorsqu'ils se tassent dans la main, sous la pression des doigts, sans laisser échapper d'eau.

C. Arnould.

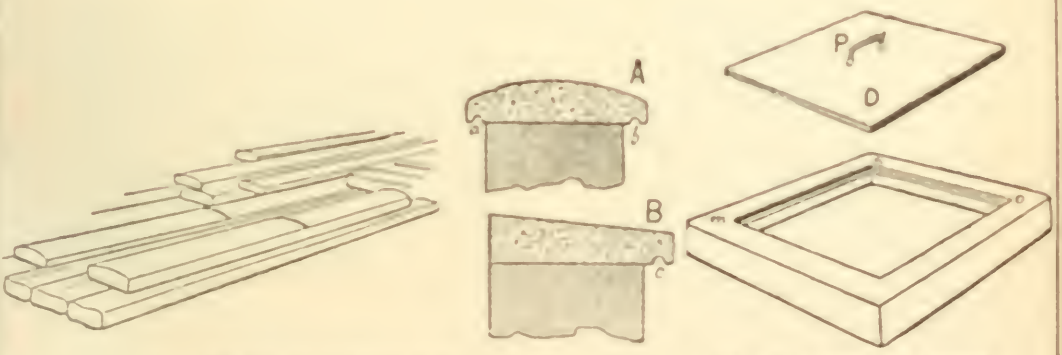
*Pavés en ciment comprimé : Fabrication.*

L'opérateur pilonne dans le moule le tétan de gravillon qu'il recouvrira ensuite de mortier en le pilonnant à la truelle.




*Coffre de coulée : Fabrication.*

Entre les planches du moule A et B on aperçoit l'armature en gros fil de fer qui sera incrustée dans le mortier de gluant.




*Tablettes en chaperons de mur.*

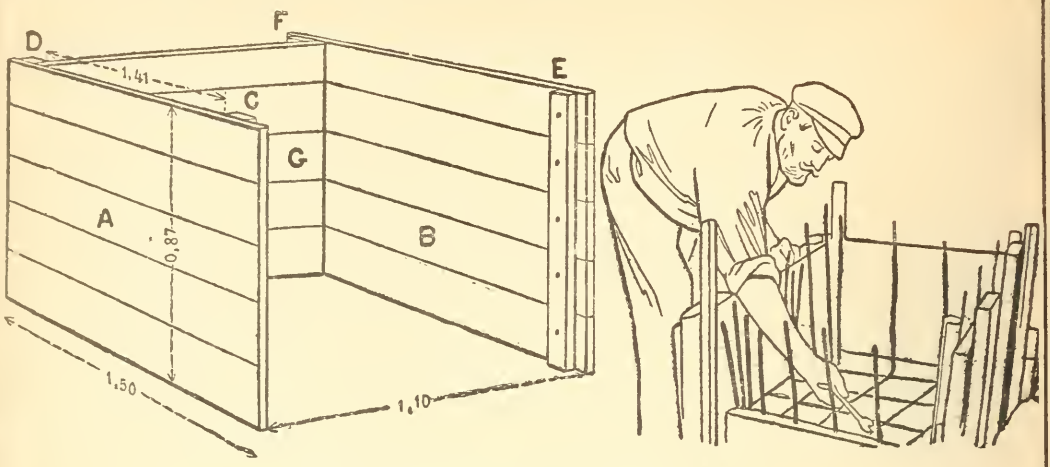
A gauche, les tablettes après le démoulage séchant sur le chantier. A et B, deux formes de chaperons : a, b et c, brunettes.

*Moulin de coins ou de pavillons.*

D, tamarin tubulaire moulé d'une pièce. F, m, n, o, bouillon pour remplir le tampon.

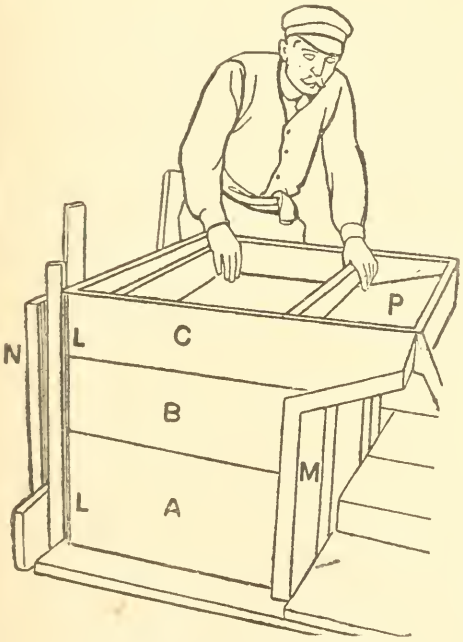
*Moule à parpaings.*

Les deux parois A et B sont retenues par des toquets terminés C, D, E, F, les chaînons R, S limitent les parpaings dans le sens de leur longueur. M et N, vis à oeil servant au démoulage.



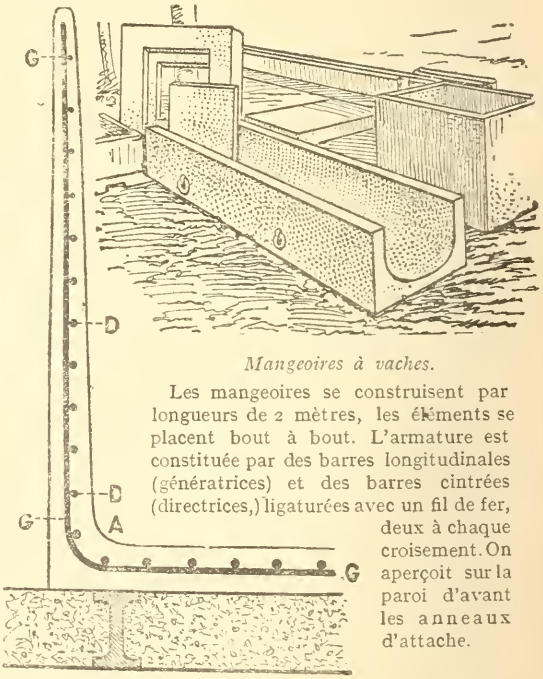

*Fabrication d'un bac de jardin en ciment armé.*

A gauche, détail du moule faisant voir les parois A, B, C, venant buter contre les piquets d'arrêt C, D, E, F; à droite, l'opérateur met l'armature en place, puis, après avoir établi le fond par pilonnage, il édifiera les parois en les limitant par des planches étrésillonnées à l'intérieur, à l'espacement convenable. Il n'aura plus qu'à remplir l'intervalle avec du mortier qui emprisonnera l'armature.




*Confection d'un petit lavoir ménager.*

Les parois longitudinales M, N, munies de tringles de retenue et d'appui contre-butent les côtés transversaux A,B,C; la planche à laver s'établit sur le madrier oblique P; le moulage se fait comme celui du bac parallélépipédique.

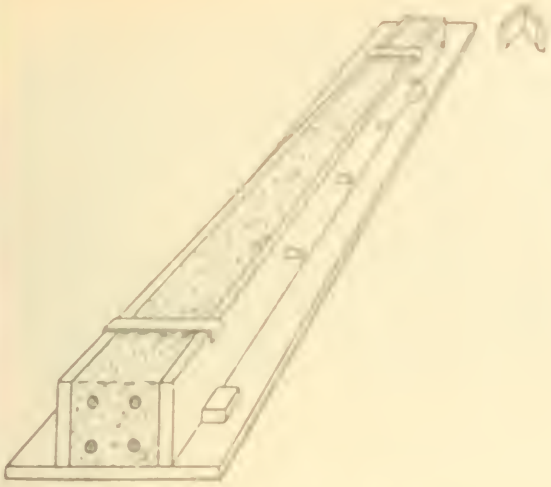



*Mangeoires à vaches.*

Les mangeoires se construisent par longueurs de 2 mètres, les éléments se placent bout à bout. L'armature est constituée par des barres longitudinales (génératrices) et des barres cintrées (directrices,) ligaturées avec un fil de fer, deux à chaque croisement. On aperçoit sur la paroi d'avant les anneaux d'attache.

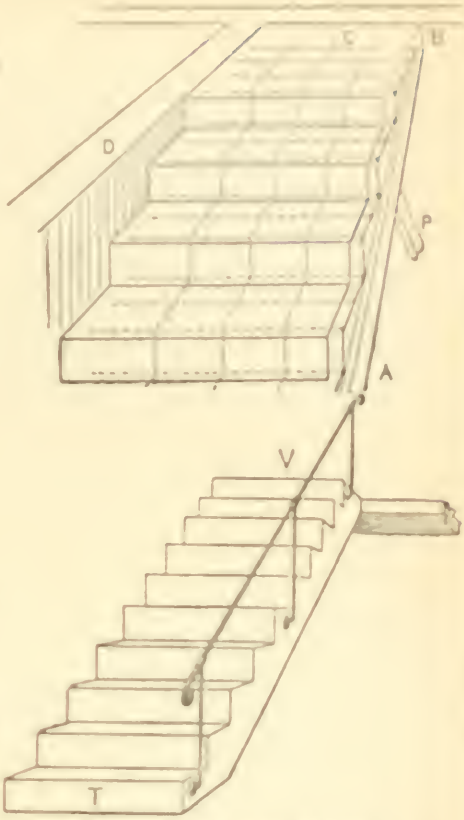
*Coupe d'un réservoir aérien sur hourdis.*

G G, génératrice; D D, directrices; la force des fers est proportionnelle à la poussée qu'elles doivent supporter. On les choisit plus fortes dans le bas que dans le haut.



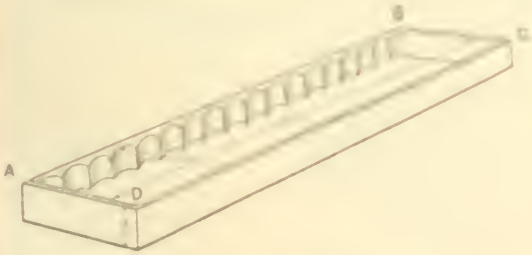
*Fabrication des pieces de allées.*

On aperçoit à la base l'entrecroisement des quatre tringles de l'armature. Les barres transversales retenues ménagent le passage des fils de fer sur les rouges artificielles.



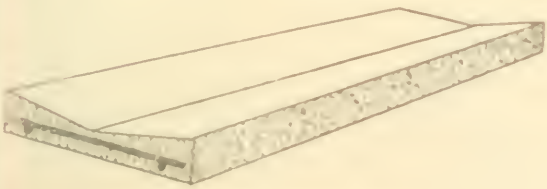

*Escalier à palier en ciment armé.*

D, chef d'appui; C, armature partant du palier; A B, poussée, démontable; P, étançon; T V, semelle demande.




*Moule à bordures de jardin.*

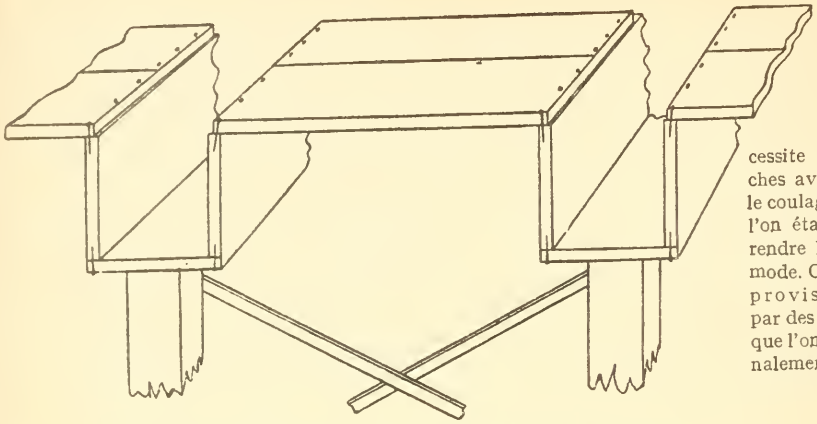
L'encadrement A B C D forme la bordure; le filtrant A B est chantonné pour le décor de la tranche supérieure apparente.



*Couronne en ciment armé.*

On forme le creux du couronne en passant sur le moule un gabarit à angle saillant très obtus.

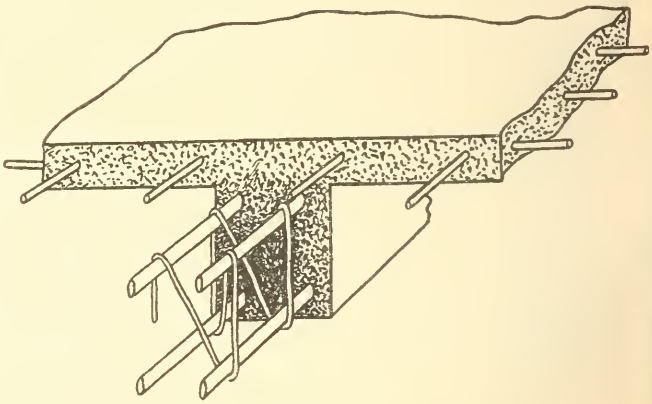
*Niche à mine en ciment.*



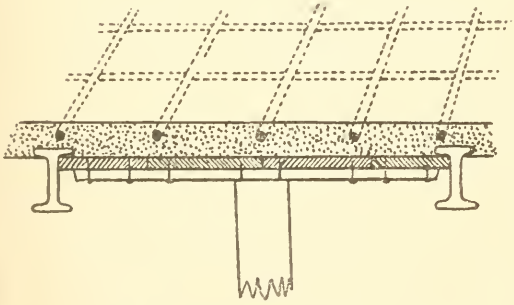
La construction d'un hourdis avec poutrage pour les longues portées nécessite un moule en planches avec gouttières pour le coulage du solivage, que l'on établit de manière à rendre le démoulage commode. Ce plancher suspendu provisoire est supporté par des étais ou chandelles que l'on étrésillonne diagonalement.

*Moule pour la construction d'un hourdis en ciment armé.*

Le hourdis démoulé montre en coupe l'armature des poutres embrassées par du gros fil de fer. L'armature du hourdis est constituée par des barres plus petites, que l'on ligature à chaque croisement avec du fil de fer doux. Les planchers ainsi construits peuvent supporter de fortes surcharges; étant très élastiques, ils résistent bien aux trépidations et ils conviennent pour les machines et l'outillage mécanique.

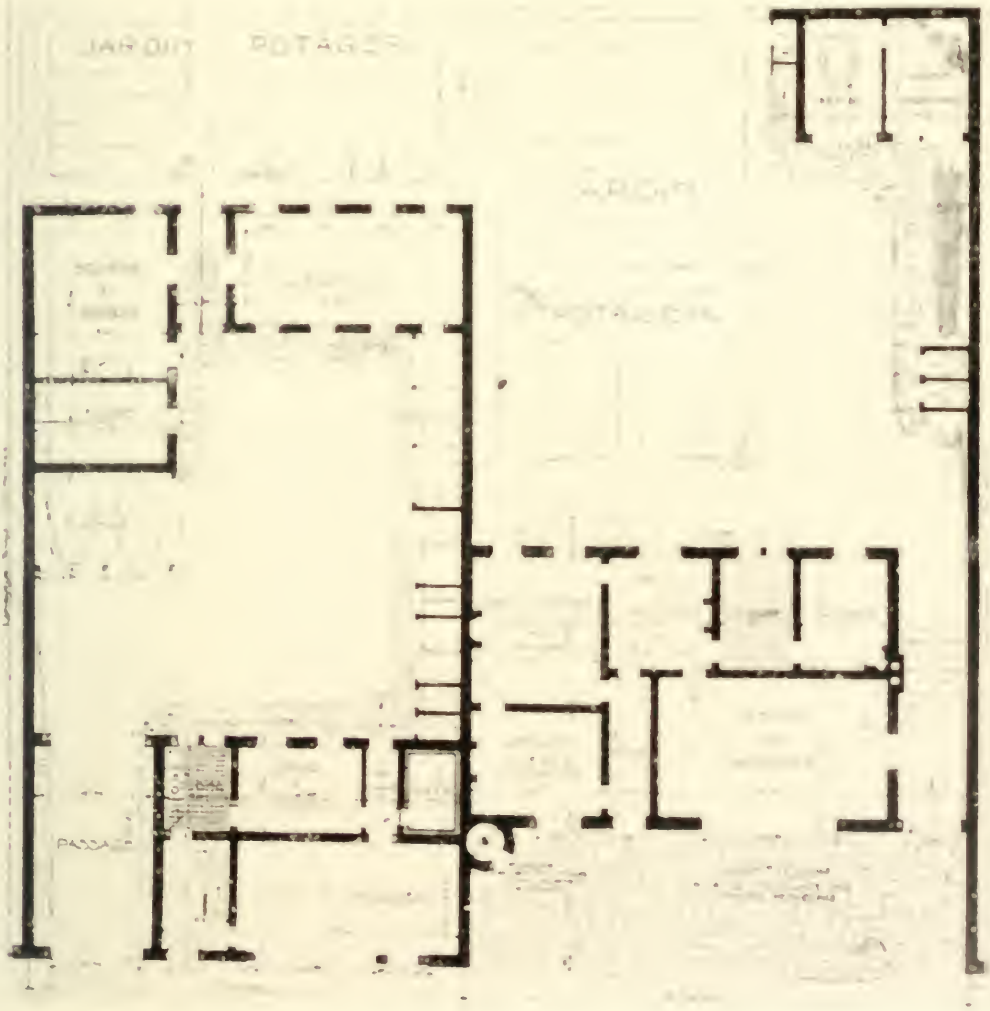


*Hourdis et poutrage en ciment armé.*

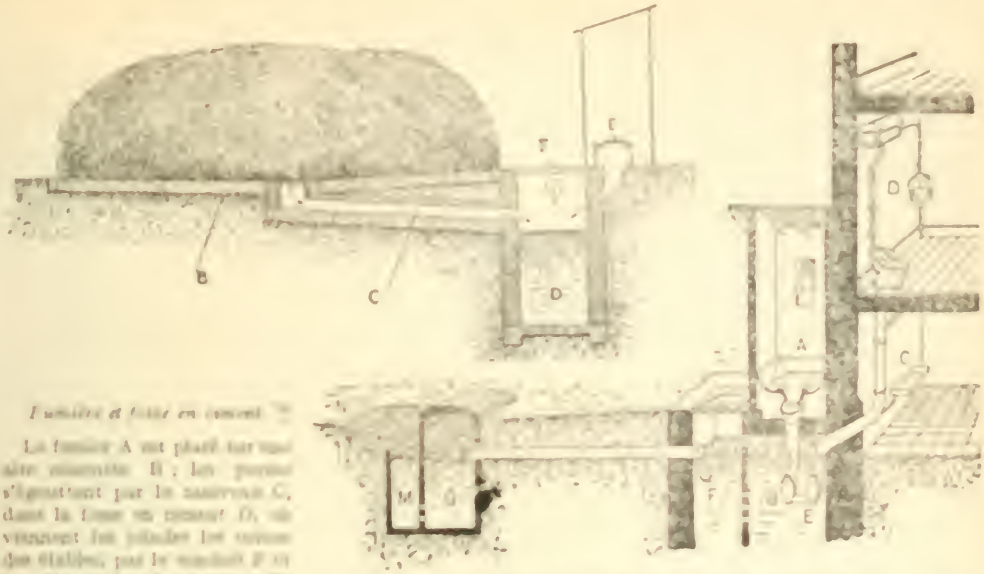


*Hourdis en ciment armé ou voûte à plat.*

La voûte à plat armée s'établit sur un poutrage en fer à I. On commence d'abord par placer un plancher en bois que l'on applique contre l'âme des poutrelles, en les maintenant soit par des taquets ou des étais. Cela fait, on étale une couche de béton, puis le quadrillage de tringles, que l'on recouvre encore de béton pour les emprisonner. Enfin on termine par une chape polie à la truelle.




MAISONS DE COUCHERS ET DE MÉDECINS DE CHAMPAGNE

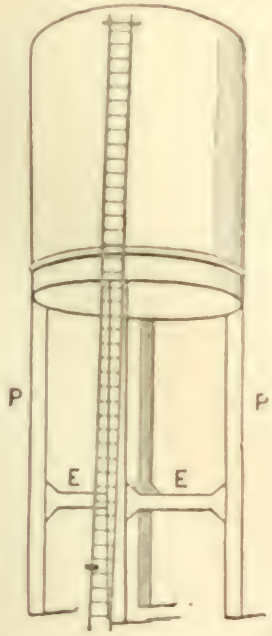



*Fumière et fosse en ciment.*

La fumière A est placée sur une aire cimentée B ; les parois s'égouttent par le réservoir C, dans la fosse en ciment D, où viennent les pilules les ordures des étables, par le conduit F et les déjections des latrines E.

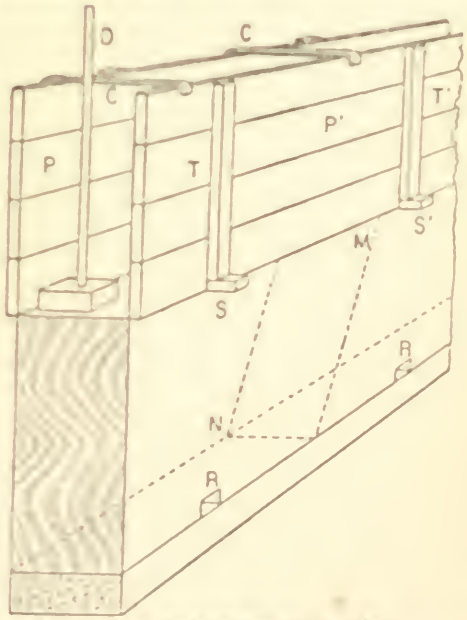
*Carrière et fosse pratique en ciment armé.*

Les eaux vannes des arrosées D, du fumier C et des latrines A aboutissent dans la chambre de fermentation, en E et B ; puis après avoir séjourné en F, elles viennent arrosées en G et M, d'où on les prend pour les utiliser en arrosage au jardin.



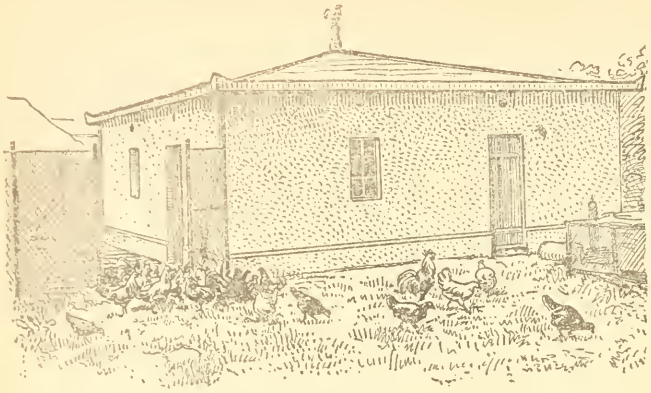

*Réservoir en ciment sur pylones.*

Les piliers P P sont reliés par des entretoises ; le réservoir se moule dans un coffrage en planches verticales soutenues par des cintres.




*Moulage du béton dans des banches*

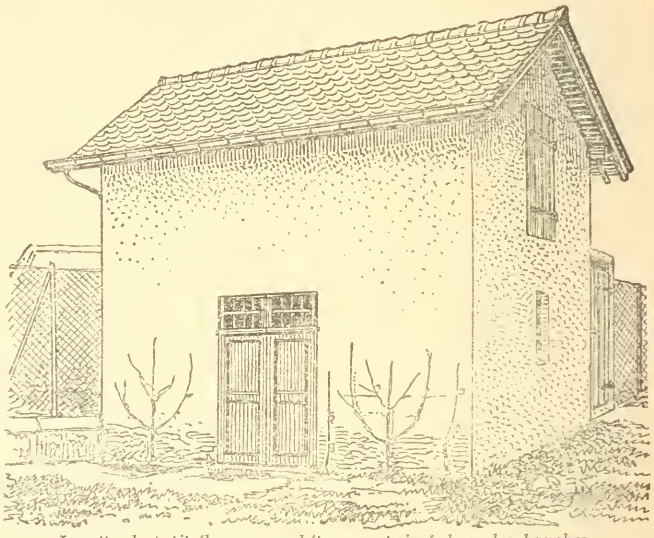
P P', parois de la banche ; T T', traversées ; S S', semelles ; C C' fers méplats ; D, dame droite ; M, N, plan de raccord ; R, R, trous laissés par les semelles.



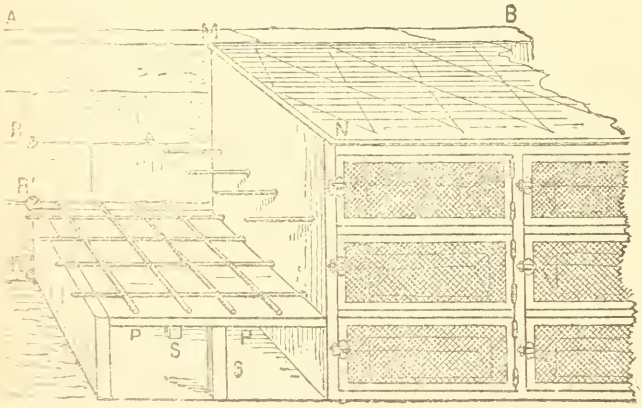
*Poulailler en ciment armé.*

Ce poulailler, comprenant quatre compartiments et quatre parquets, met les volailles à l'abri de la contagion. Les parois, dont l'épaisseur est de 5 centimètres, sont constituées par une armature en fil de fer de 10 millimètres de diamètre. Le toit est construit de la même manière, avec une légère pente ; les eaux pluviales sont évacuées latéralement par deux tuyauteries. Chaque compartiment est pourvu d'une porte, d'une fenêtre et de deux ventilateurs enchâssés à la partie supérieure.

La logette ci-contre mesure 5 mètres de long et $3^{m}25$ de large. En face de la porte se trouve le clapier, comprenant 3 étages de cases superposées. A gauche, limité par une cloison, se trouve un poulailler pour 25 poules et, à droite, un compartiment indépendant sert à remiser les outils. Le comble, auquel on accède par une échelle, est aménagé pour servir de grenier et de pigeonnier, cette dernière annexe ayant son entrée sur le pignon sud. Le prix de revient de cette logette, main-d'œuvre comprise, est de 800 francs.



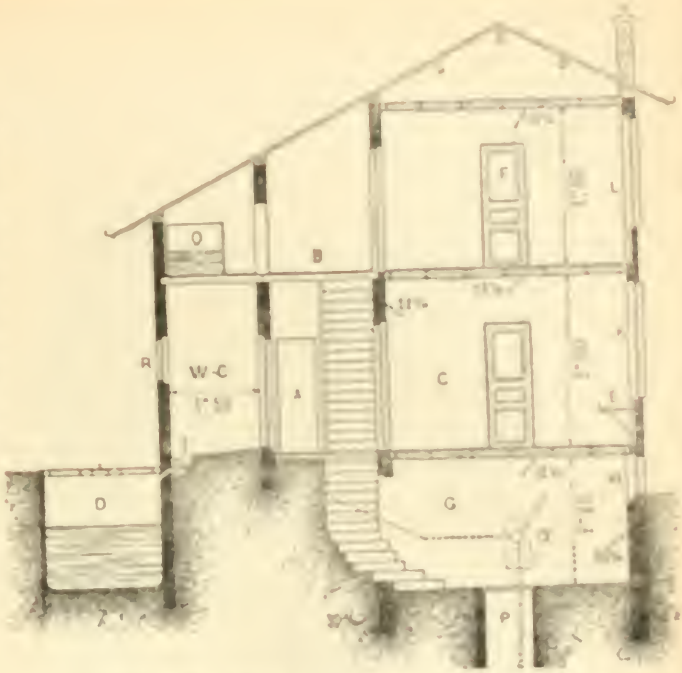
*Logette de petit éleveur, en béton comprimé dans des banches.*



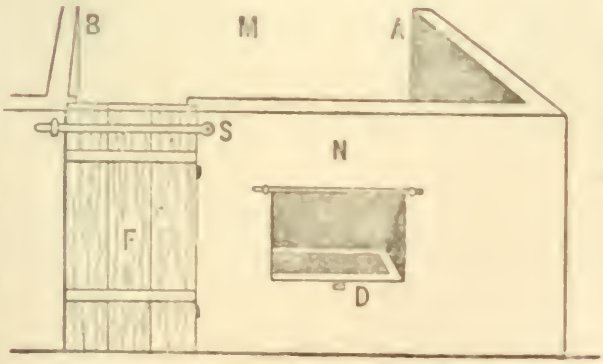

*Petit clapier en ciment armé appuyé à un mur.*

Les niches à lapins sont constituées par des cloisons armées, édifiées par moulage entre des planches. Les planchers de cases se font sur des panneaux démontables PP supportés par des « chandelles » SS. Une pente d'avant en arrière permet l'évacuation des urines dans la fumière située de l'autre côté du mur AB, par l'intermédiaire des orifices R,R',R''. La toiture, très peu inclinée, suivant MN, est également construite en ciment armé.

La maison ouvrière à bon marché, solide et durable, se construit en parpaings de bâtard ou en béton coulé. Les planches sont constituées par des hourdis supportés par des fers à I. Les escaliers, le réservoir et la fosse sont édifiés en ciment armé. Les eaux des pluies provenant des toitures peuvent être recueillies dans le bassin Q et la distribution se fait automatiquement sur l'évier de la cuisine C, ainsi que dans les water-closets W-C. L'approvisionnement en eau peut encore se faire par l'intermédiaire de la pompe aspirante et foulante O, installée dans la cave, qui plonge dans le puits P.

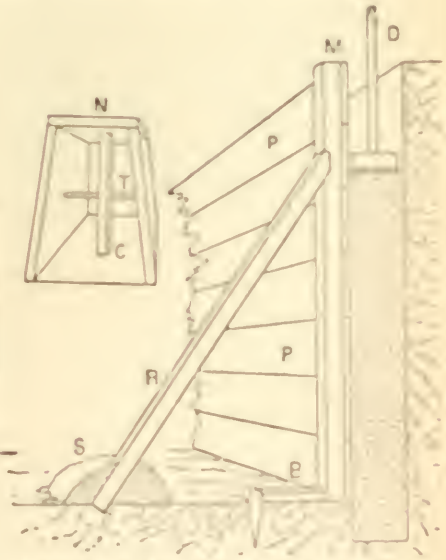



*Coupe d'une maison ouvrière, construite en parpaings.*




*Réduit à porcs en ciment armé.*

A, B, murets transversaux s'appuyant sur le mur M; N, chenil avant, munie d'une porte F, maintenue par des feuillures et retenue par la tringle F, D, auge pourvue d'un volet mobile en tôle pouvant basculer en avant et en arrière de la manœuvre également construite en ciment.




*Construction d'un mur de cave, de [illegible] ou de [illegible].*

P, P, panneau mobile [illegible] en R, S et B; D, [illegible] pour le pilonnage du béton; N, T, C, [illegible].

# BIBLIOGRAPHIE

Abadie : *La Ferme moderne.* Paris, Larousse, in-8°. Bibliothèque rurale. — Agache (Alf.) : *Nos Agglomérations rurales,* comment les aménager. Paris, Colin, in-8° raisin, croquis et planches. Du même auteur en collaboration avec Auburtin (G.) et Redont : *Comment reconstruire nos cités détruites.* Paris, Colin, in-8° raisin. — Arnould (C.) : *Pour vivre à la campagne avec un petit capital.* Paris, Larousse, in-8°. Bibliothèque Larousse. — Auburtin (G.) et Blanchard (H.): *La Cité de demain dans les régions dévastées.* Paris, Colin, in-8° raisin. — Cité reconstituée (La) : Exposition du Jardin des Tuileries de mai à juillet 1916. Catalogue avec texte de Léon Rosenthal, Paris. — Batiments ruraux : Paris, Brochures Larousse, in-8°. — Béton et Ciment : Paris, Brochures Larousse, in-8°. — Charpentes et Couvertures : Paris, Brochures Larousse, in-8°. — Constructions a bon marché (Les) : *Le Temps,* avril 1914. — Couturaud (Eug.) : *Guide pratique* pour la reconstruction, l'extension, l'aménagement et l'embellissement des villes et des communes rurales. Paris, Librairie de la Construction moderne, in-8° raisin. — Doumic (René) : *Du manoir à l'envers à la cité reconstituée, Le Gaulois,* 4 août 1916. — Espitallier (G.) : *Pour rebâtir nos maisons détruites* : abris provisoires, reconstructions définitives. Paris, Dunod et Pinat, 1917, in-8°, fig. — Fermes et Habitations rurales : Reproduction des Projets primés au Concours du Ministère des Beaux-Arts. Paris, Ch. Massin, in-4° colombier, 100 pl. précédées d'un texte explicatif. — Forthuny (Pascal) : *Architecture scolaire nouvelle,* article de *L'Art social,* mars 1914. — Guillot (Émile) : *L'Art de bâtir à bon marché.* Paris, Larousse, in-8°. Bibliothèque rurale. — Logements des Animaux : Paris, Brochures Larousse, in-8°. — Maçonneries : Paris, Brochures Larousse, in-8°. — Maison : Paris, Brochures Larousse, in-8°. — Matériaux de construction : Paris, Brochures Larousse, in-8°. — Modèles-Types de constructions agricoles : Paris, librairie de la Construction moderne, in-4° jésus. Projets avec planches. — Pisé et Clayonnage : Paris, Brochures Larousse, in-8°. — Rabut (Ch.) : *L'évolution scientifique de l'art de bâtir.* Paris, O. Doin, 1918, in-4°. — Reconstruction (La signification de la) : *The Athenæum,* janvier 1917. — Reinach (Joseph) : *L'Urbanisme de demain, Gazette des Beaux-Arts,* avril-juin, 1917. — Rosenthal (Léon) : *Villes et villages français après la guerre.* Préface de Louis Bonnier. Paris, Payot, in-16. — Vaillat (Léandre) : *La Maison des pays de France.* Les provinces dévastées : Flandre, Artois, Picardie, Ile-de-France, Champagne, Lorraine, Alsace ; 80 dessins de André Ventre. Paris, Flammarion, in-4°. Du même auteur : *La Cité renaissante.* Paris, Larousse, in-8°. Du même auteur : *Le décor de la vie ; Sur les ruines : la maison. Revue Hebdomadaire,* 7 août 1915 ; *Le décor de la vie ; Sur les ruines : l'Eglise et l'art liturgique. Revue hebdomadaire,* 2 sept. 1916 ; *Le décor de la vie : la maison des provinces dévastées. Revue Hebdomadaire,* 23 février 1918. — Village moderne (Le) : Habitations économiques et ouvrières, constructions rurales, églises, etc., d'après les projets des architectes français et étrangers à la Cité reconstituée. Paris, Ch. Massin. Album de 40 pl., format 32×22. — Voir aussi la Bibliographie du *Ciment armé,* N° 20 des *Arts Français.*

Les Jouets des Pays de France. La Bibliographie du N° 22 des *Arts Français* a omis de signaler l'une des études les plus originales et les plus attachantes qui aient été consacrées au jouet : Edmond Pottier : *Les Joucts de France,* nombreuses illustrations en noir et en couleurs, article publié en septembre 1916 et avril 1917 dans la revue : *L'Art Français moderne.* — Rappelons également l'étude de Mme Gabrielle Rosenthal sur *L'Art du jouet,* parue dans *L'Art social,* décembre 1913, avec gravures et 2 planches hors texte.

*Les figures insérées dans les « Notes techniques » (p. 219-225) sont extraites des Brochures Larousse :* Maison, Béton et Ciment, etc.

---

Rectification. — *Nous tenons à rectifier une petite erreur qui s'est glissée dans notre numéro* 19 (Le Costume et la Mode de 1914 à 1918). *La luxueuse* Gazette du Bon Ton, *dont nous reproduisions quelques figures, a été éditée par la « Librairie centrale des Beaux-Arts », 2, rue de l'Echelle, Paris.*

# LA CÉRAMIQUE MODERNE

Sous le terme générique de céramique — dont la racine étymologique signifie terre de potier et, par extension, vase de terre — on englobe habituellement tous les arts qui soumettent l'argile aux épreuves du feu. Mais soit par les diverses variétés de la matière employée, soit par la différence des procédés de fabrication, ces arts peuvent être classés en catégories assez distinctes dont voici les principales : *terres cuites*, poteries *lustrées*, poteries *vernissées*, poteries *émaillées* ou *faïences*, poteries à pâte blanche ou *faïences fines*, poteries à pâte opaque et vitrifiée ou *grès céramiques*, poteries à pâte blanche, translucide et impénétrable à l'eau ou *porcelaines*, divisées elles-mêmes en deux spécialités : porcelaines *dures* et porcelaines *tendres*.

J. Carriès — Musée des Arts décoratifs. *Tête d'enfant (grès).*

Mais, en délaissant l'argile, base en quelque sorte classique de la céramique, l'habile potier emploie aussi parfois des éléments qui en sont bien distincts, à savoir des matières peu plastiques dont l'étude est relativement récente et que nous classerons provisoirement (car leur nombre peut encore s'accroître) en deux grandes catégories : les pâtes *siliceuses* qui permettent l'emploi de glaçures aux tons éclatants et lumineux et les pâtes *de verre* qui n'ont pas besoin du secours de la glaçure pour donner une impression de richesse et de couleur.

La céramique règne donc sur un domaine aussi vaste que varié. C'est, d'ailleurs, vraisemblablement, le plus ancien de tous les arts. Théophile Gautier l'observait dans un de ses savoureux feuilletons de la *Presse* :

« Le besoin de renfermer l'eau, le vin, l'huile et les autres provisions dans un récipient sans fissure, s'est fait sentir dès les premiers rudiments de société humaine. Les peaux d'animaux, liées par les quatre pattes, les fruits à écorce dure, tels que la noix de coco et la gourde, ont été sans doute les premiers vaisseaux dont se soient

servis les hommes. Mais le cuir a l'inconvénient de l'odeur, l'écorce n'a qu'une capacité restreinte, et ni l'un ni l'autre ne peuvent aller sur le feu. Il a donc fallu avoir recours à d'autres moyens, et quelque grand homme inconnu, aussi sublime que Papin et Watt, découvrit que l'argile avait cette merveilleuse propriété de se pétrir aisément et de supporter la chaleur la plus intense. Quelle dut être la joie de celui qui vit, pour la première fois, bouillonner l'eau dans le vase posé sur son foyer! »

Le premier céramiste fut, en effet, un simple potier. Mais, depuis, « cet art charmant — c'est toujours Gautier qui parle — cet art plein d'invention, de fantaisie et de caprice » a fait quelque chemin.

Art ancestral, art de première nécessité, il a encore ce mérite de ne rien devoir qu'à lui-même, puisqu'il n'utilise qu'une matière pauvre et commune entre toutes. Un brin de terre, quelques gouttes d'émail et voilà, sortant du four, un chef-d'œuvre ! Certes, le choix seul de cette argile préoccupe vivement le bon potier : « Je suis ici pour la terre — disait Carriès en s'installant en Puisaye — car la pâte y est bonne. » Et il ajoutait, comme pour excuser son talent : « La matière première, c'est tout, presque tout. »

Simple boutade d'artiste farouchement modeste. En réalité, la matière n'est qu'un instrument servile entre les mains du potier. Ni la terre ni le feu ne créent. C'est l'artiste seul qui tire de ces éléments la vraie vie d'une œuvre. Encore n'a-t-il que trop souvent à lutter contre leurs résistances ou leurs traîtrises !

Au demeurant, peu de métiers d'art exigent plus de connaissances chez ceux qui le pratiquent. Un bon potier doit savoir analyser la terre qu'il emploie, c'est-à-dire être chimiste; pétrir et modeler sa pâte, c'est-à-dire être sculpteur; composer la forme de son œuvre, c'est-à-dire être architecte ; la décorer, c'est-à-dire être peintre ; la mettre au feu, c'est-à-dire être fournier ou verrier. Mais il n'est pas douteux que sa maîtrise s'affirme surtout dans la question de forme et de décor.

P.-A. DALPAYRAT. Musée des Arts décoratifs.
*Grès bis tacheté noir et rouge (Haut. 0m19).*

« La forme et le décor d'un objet — écrivait récemment M. Delaherche — doivent être inspirés par la destination

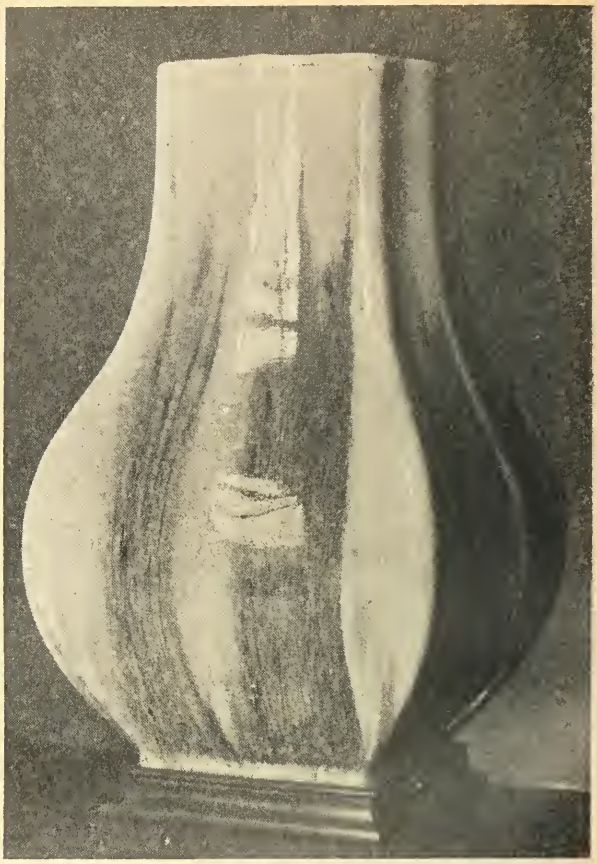
J. CARRIÈS — *Œuvres diverses* — Musée du Petit Palais

de cet objet, par sa dimension et par la matière mise en œuvre pour l'exécuter. « Avant tout, en effet, la matière doit être recherchée et préparée avec soin, pour s'adapter ensuite, scrupuleusement, au but du travail entrepris. » « Telle coupe légère et menue sera tournée en porcelaine claire et translucide ; tel cache-pot robuste sera pétri en grès solide et opaque. » Puis, en ce qui concerne la destination et la dimension, M. Delaherche ajoutait, sous forme d'exemple : « Telle pièce de petites dimensions est destinée, par l'emploi qui en sera fait, à être placée sur une table, sur un meuble, sur une cheminée. Elle se trouve plus bas ou à la hauteur de l'œil. Vous ne pouvez donc pas lui conserver le même profil si vous la quadruplez et si elle est vue d'en-dessous. » Et ce très compétent spécialiste concluait judicieusement : « Un vase, c'est quelque chose d'expressif, de vivant. Un vase dirige une fleur, retient une masse de feuillages, supporte un arbuste. C'est donc

l'idée de direction, de resserrement, de soutien qui poussera le potier à allonger le col de l'un, à resserrer l'ouverture de l'autre et, dans le troisième, à exprimer l'effort par des séries de courbes et de ressauts. »

On ne saurait mieux dire, et voilà, condensée en quelques lignes, toute la théorie esthétique de la forme. Théophile Gautier l'avait traitée, lui aussi, dans la page de journal que nous citions déjà tout à l'heure. Après avoir fait cette remarque que, contrairement aux autres arts, « qui ont leurs prototypes dans l'ordre des faits naturels », l'art du potier semble avoir surtout du rapport avec la musique, « en ce que les formes qu'il revêt n'ont point de type dans la nature », le célèbre critique développait ainsi sa thèse avec le lyrisme qui lui était familier :

« La céramique n'a pas de type absolu pour ses lignes et ses contours, et ne procède que par analogies souvent lointaines : le calice de la fleur, l'écorce de la gourde, ont dû lui suggérer évidemment ses premiers moules ; mais de là aux mille ondulations, à la variété infinie des profils, il y a loin. L'œuf a bientôt inspiré, par son élégant ovale, un des galbes les plus usités. Quelle intéressante histoire à faire aussi de l'invention des anses ! Celles des vases grecs ont l'air des bras d'une belle fille qui soutient un fardeau. Tantôt c'est un serpent qui s'enroule autour d'une coupe pleine de lait et passe sa tête au-dessus du bord afin de boire ; tantôt c'est un cygne qui reploie gracieusement son col argenté ; tantôt un ibis méditatif qui appuie son long bec



Musée des Arts décoratifs.
E. CHAPLET. *Porcelaine blanche à coulures violacées (Haut. 0m30.)*

Musée des Arts décoratifs.
E. CHAPLET. *Porcelaine aubergine (Haut. 0m10).*

PORCELAINE. [illegible]

sur sa poitrine, un brin de vigne qui se tord et s'accroche avec ses vrilles, une chimère qui se cambre, un oiseau qui ouvre ses ailes, ou même tout simplement la déduction d'une ligne mathématique, le prolongement d'un contour, la répétition et le renversement d'une courbe. Ce qu'il faut de calcul, d'équilibre et de rythme pour le dessin d'un vase étonne l'imagination : chaque poterie a son caractère, chaque vase sa physionomie, tout aussi variée pour l'œil attentif que la physionomie humaine. Il y en a de simples, de prétentieux, de gais, de tristes, de lourds, de légers, de spirituels, d'ennuyeux ; il y en a de ventrus, de bossus, de maigres, de boiteux, d'apoplectiques ; les uns sont étranglés par leur cravate, les autres ont le col trop à l'aise ; tous ont une vague apparence de vie. »

A. Delaherche. — Bol en porcelaine [illegible] (Haut. 0m06)

*In cauda venenum.* En terminant, Gautier soutenait ce paradoxe que « plus l'époque est reculée et le peuple primitif, plus les vases sont beaux, d'un galbe noble et d'une pâte fine. » Pis encore ! « Les modernes et les civilisés — déclarait-il — *ne savent pas faire un pot.* Ils ont perdu le sentiment de l'harmonie générale et de

Musée des Arts décoratifs.

A. Delaherche. — *Grès, fond vert, à coulées de rouille (Haut. 0m12)*

la musique des formes ; une préoccupation de commodité bourgeoise, un désir de perfectionnement inutile ou d'originalité hors de saison, les font ordinairement tomber dans la lourdeur et la bizarrerie. »

Qu'une telle diatribe ait pu être publiée, il y a environ cinquante ans, sans soulever de protestations dans le monde des arts, cela suffit à prouver qu'à pareille époque la céramique ne brillait pas d'un très vif éclat. Mais les choses ont bien changé depuis et il est à présumer que, s'il revenait à présent parmi nous, le charmant poète d'*Emaux et Camées* serait le premier à s'inscrire en faux contre sa propre assertion.

Le décor est solidaire de la forme. « Jamais un vase tarabiscoté, d'une ligne trop contournée, surchargé d'anses ou d'ornements en reliefs ne sera facilement décorable (1). » En outre, le décor doit être conçu et, autant que possible, réalisé par le créateur même de la forme. Nul métier d'art n'admettrait moins que la céramique une sorte de travail *en série*. C'est donc l'artiste original qui aura à battre jusqu'au bout la mesure réglant, en ce concert, l'harmonie du dessin et de la couleur.

Eugène Grasset avait observé que de nombreux céramistes modernes marquaient une certaine tendance à ne produire que des vernis unis ou présentant des coulures dues en grande partie aux hasards du feu. Et il s'écriait avec raison :

« Loin de moi l'idée que des vases de cette espèce ne soient pas intéressants et ne se suffisent pas à eux-mêmes ! Seulement, ces vases de grès ou de porcelaine ne constituent pas toute la céramique, et il faut protester, au nom de l'art et de la décoration, contre cette blessante affirmation qu'une céramique ne doit pas être décorée. »

Musée des Arts décoratifs.

A. Delaherche. *Grès vert foncé, à coulées de rouille (Haut. 0m31).*

(1) Henri Rivière.

Il tombe sous le sens que c'est là un simple problème de goût dont la solution appartient encore uniquement à l'artiste créateur. Aux pièces d'usage courant et banal conviendra une décoration sobre et discrète, conforme à leur emploi ; aux pièces de pur ornement ou de fantaisie, la plus grande et la plus libre variété de décor sera permise. Mais sur toutes, devra rester imprimé, ineffaçablement, le sceau de leur auteur. Car la céramique respecte et consacre la personnalité des créateurs. Et cette personnalité s'y manifeste même en un tel relief que, pour parler congrument de cet art, il est indispensable de mettre en évidence ceux qui l'ont illustré.

Si l'on voulait dresser la liste complète des maîtres potiers, ou plutôt des céramistes (le premier vocable

E. Decœur — *Grès à décor blanc*

A. Méthey. *Carreaux formant frise (sculpture haut-relief) en bleu turquoise.*

étant devenu impropre) qui, par leurs recherches et leurs créations, ont influencé la renaissance de leur art, il faudrait établir une longue nomenclature qui ne saurait trouver place ici. Mais indiquer qu'elle existe est déjà une preuve du progrès accompli sur ce terrain en un laps de temps relativement court. Depuis un quart de siècle, en effet, après une période ingrate de piétinement, la céramique semble avoir marché à pas de géants. A la veille de la guerre — le succès de maintes expositions en a pu témoigner — elle atteignait l'une de ses plus glorieuses étapes.

L'illustration de ce numéro fournit, à cet égard, des exemples typiques qui n'auront besoin d'être accompagnés que de brefs commentaires. Ils ont été choisis dans l'œuvre des principaux rénovateurs de la céramique contemporaine. Quelques-uns sont morts, mais ont laissé une si forte empreinte sur la matière qu'ils ont idéalisée qu'on ne peut s'empêcher d'évoquer leur souvenir. D'autres, arrêtés dans leur labeur par la guerre, en pleine maturité de talent, s'apprêtent, sans doute, à reprendre leur essor et à justifier les espérances qu'a fait naître leur passé.

Parmi les disparus, il faut citer Théodore Deck, d'origine alsacienne, qui fut le maître incontesté de la faïence au XIXe siècle ; Emile Gallé, le grand verrier nancéen, auquel on doit de remarquables faïences à émail stannifère ; Henri Cros, l'inventeur de la pâte de verre en France. Enfin, voici Carriès, voici Chaplet, voici Dalpayrat...

Il va sans dire que nous n'avons pas la prétention d'entreprendre une étude approfondie, biographique ou critique de ces artistes. Jean Carriès, à lui seul, exigerait plus de pages que n'en comporte notre fascicule. Qu'il nous suffise de signaler en quelques mots les caractéristiques essentielles de leur manière et la plus marquante originalité de leur œuvre.

On sait comment Carriès, d'abord sculpteur, « maître des plis et des rides, du rictus et du sourire, du geste et de l'expression », se transforma soudainement en

A. MÉTHEY — *Carreaux formant frise (sculpture haut-relief) en bleu turquoise*

potier, « comme s'il eût répondu à l'appel de son génie, comme s'il se fût rendu à la sommation de sa nature. »

Carriès engageait alors une lutte héroïque contre la terre et contre le feu, cherchant les patines rares, les émaux précieux, les gemmes et les ors.

« Jetant au foyer de l'atelier morvandiot, non seulement ses premières ressources et ses premiers gains, mais sa jeunesse et sa vie elle-même, il prétend retrouver, parmi les procédés naïfs des potiers nivernais, les secrets des potiers japonais. En réalité, il tire tout de lui-même. »

Qui parle ainsi ?... Un historien, un académicien, un ancien ministre, M. Gabriel Hanotaux, qu'une visite à la Salle Carriès du Petit Palais a transporté d'admiration et qui, s'improvisant critique pour la circonstance, énumère et qualifie les chefs-d'œuvre qu'il a vus.

« Voici les pots souples comme

A. MÉTHEY — (Photo Israël) *Bouteille.*

des gants, les gourdes éclatantes comme des fruits exotiques, les pièces de toutes formes irisées et mordorées, toutes les nuances et tous les passages de la coloration flambée, les épidermes laiteux, les chairs ivoirines, les matités sourdes et les triomphantes splendeurs... Voici les masques aux cent plis, les crapauds pustuleux, les bêtes de l'Apocalypse, les figures hideuses ou souriantes, horribles ou ineffables, et, enfin, le monument, le *grand œuvre*, s'il en fut, la Porte, la terrible porte, désespérante par son irréalisable difficulté. »

Et, faisant allusion à la fin prématurée de Carriès — qui mourut à trente-huit ans, des suites d'un refroidissement contracté au seuil de son four — M. Hanotaux ajoute : « Il flamba lui-même à la flamme de l'impossible chef-d'œuvre, ou, si j'ose dire, il craqua comme une poterie trop fine qui ne peut pas supporter l'épreuve... Et la France a perdu en lui un de ses plus grands artistes autochtones et le plus étonnant de ses « tailleurs d'imaiges ».

M. et Mme F. Massoul. *Vase bleu.*

Solitaire, ne vivant que pour son art qu'il aimait d'une ferveur jalouse ; un peu cerveau brûlé (il disait lui-même que « son araignée sous le crâne l'empêchait seule de se rebuter » des émotions et des déboires), Jean Carriès eut surtout cette originalité d'être extrêmement sensible et de savoir exprimer supérieurement toutes les manifestations de la sensibilité. Comme il savait aussi tirer de la matière la plus ingrate les plus magiques effets ! Ne croyant pas qu'il fût nécessaire d'user de substances raffinées, ennemi des produits chimiques « en *ique* ou en *ate* », il ne travaillait qu'avec des terres ou des roches naturelles, « de belles pierres, de beaux cailloux ». Et le résultat lui donnait raison. Il était également un partisan fanatique du grès, qu'il appelait « le mâle de la porcelaine » et qu'il eût voulu faire adopter, en l'assimilant à des émaux gras et souples, pour la décoration intérieure des habitations. Bref, le génie de Carriès s'étendait avec ampleur de la connaissance parfaite, du sentiment exact de la matière, à la plus rare habileté technique.

En quoi Chaplet ressemble-t-il à Carriès, en quoi en diffère-t-il ?... C'est ce que M. Arsène Alexandre examine dans l'intéressant parallèle que voici :

« Carriès, lui, voulait des tons assourdis et presque ternes, sentant la terre et le bois, harmonieux par des rapports très rapprochés, à

peine modulés et très intenses, comme ces voix qui sont à la fois enrouées et étrangement caressantes. Chaplet, au contraire, a recherché les tons les plus intenses, les plus purs, les bleus, les rouges, les verts, les blancs par-dessus tout, les blancs les plus blancs que l'on puisse concevoir, que le feu seul octroie dans ses bons moments, et qu'il fait payer parfois si cher. Carriès, c'étaient les feuilles mortes, l'écorce des arbres, la cosse des châtaignes qui l'inspiraient le plus, et il a trouvé le moyen, à force de goût, de sagacité, de volonté, de faire du pot à beurre du paysan de la Nièvre un objet d'art précieux, un objet qui coûtait quatre sous et valait quarante louis, parce qu'en plus des quatre sous, il avait jeté dans le four une pincée de génie. Chaplet a mieux aimé le fruit vermeil, la pulpe écrasée et saignante, le blanc mat de la noix de coco, les grenats multiples de la prune, du brugnon ou de la mûre... Ce qu'il y a de beau dans l'art et d'éternellement encourageant, c'est qu'avec des points de départ aussi opposés, des résultats aussi différents, la beauté soit égale et les rivaux aussi grands. »

M. et Mme F. Marrou. — *Décor bleu foncé sur fond bleu égyptien.*

D'abord simple décorateur au service de grands porcelainiers, innovateur de la barbotine, régénérateur du grès, Ernest Chaplet s'était, en dernier lieu, livré, dans son ermitage de Choisy-le-Roi, à l'étude des couvertes préparées avec des oxydes, qui donnent des colorations variables suivant la température du four. En 1889, ses porcelaines flammées avaient obtenu un succès inouï, et l'Exposition de 1900 consacrait son triomphe. Personne n'avait été plus loin que lui dans la recherche du rare et de l'exquis, ni plus haut dans le prestige de la couleur. Il avait sondé audacieusement les mystères du feu ; mais le feu, hélas ! s'était cruellement vengé : vers la fin de sa vie, Chaplet était aveugle !

P.-A. Dalpayrat avait fondé à Bourg-la-Reine un foyer d'art familial où, renouvelant les traditions patriarcales d'autrefois, il s'adonnait à ses travaux avec la collaboration dévouée de sa femme et de ses enfants. Pétrissant la terre lui-même, triturant ses émaux et ses oxydes, construisant et reconstruisant des fours jusqu'à

ce qu'ils atteignissent un degré de chauffe encore inconnu, s'inspirant des formes antiques tout en cherchant à en trouver de nouvelles, inlassablement à l'affût de tous les progrès techniques, Dalpayrat produisit des œuvres d'un éclat et d'une grâce incomparables. Ses grès flammés, en particulier, tour à tour simples ou solennels d'allure, accidentés de coulées métalliques ou de reflets d'émaux donnant l'illusion de pierres précieuses, décorés ou colorés avec une somptuosité — où « le vert profond de l'émeraude, le bleu foncé du lapis, le rouge saignant du rubis, la pourpre couleur de vin des grenats, se fondent amoureusement et chantent sur les fantasques rondeurs bossuées des potiches, sur le col allongé des buires, sur les flancs sveltes et la gorge pure des amphores (1) », — ses grès flammés, qui figurent maintenant en tant de musées, son un véritable enchantement pour les yeux.

Il est plus délicat d'écrire sur les vivants que sur les morts. Outre le discernement qu'exigerait la juste répartition de l'éloge ou de la critique, le jugement ne saurait être que provisoire, puisque de nouvelles productions peuvent encore, chaque jour, faire modifier la cote des renommées. Sans gloriole de palmarès, sans classement de mérite — mais en tenant compte néanmoins de l'importance des œuvres déjà réalisées — signalons donc, en terminant, ceux de nos principaux céramistes sur lesquels on est en droit de compter pour la tâche de demain :

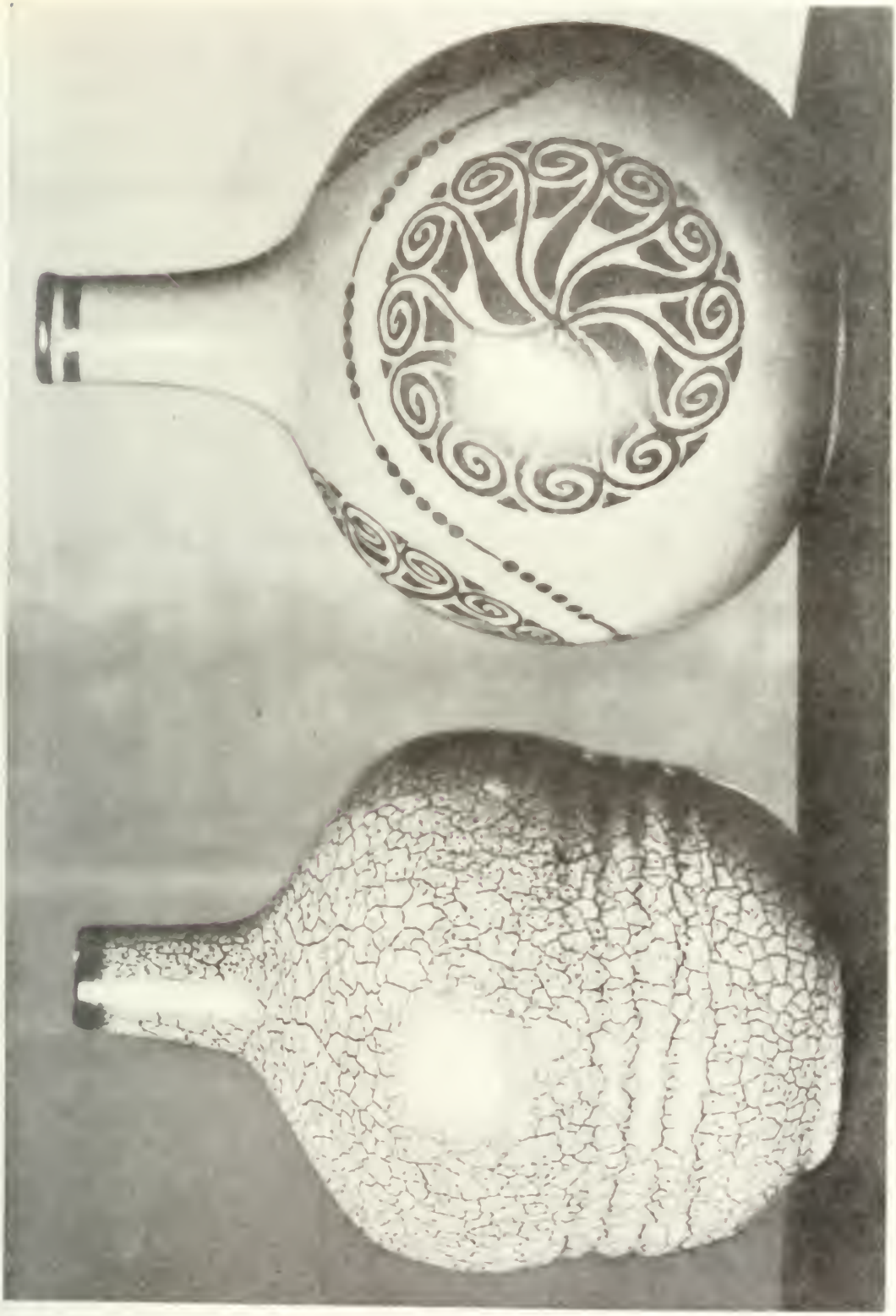
Musée des Arts décoratifs.

E. Moreau-Nélaton. *Coulures gris bleu sur fond noir (Haut. 0m25).*

Auguste Delaherche est, à la fois, un apôtre et un maître dans son art. Avec une fougue généreuse de conviction, il n'a cessé de lutter contre la routine et contre les tendances fâcheuses de certaines écoles. Comme praticien, il s'est fait une place à part dans la céramique par ses recherches de formes pleines, robus-

(1) André Theuriet.

E. LANGLET



Musée des Arts Décoratifs.
A. Dammouse. — *Porcelaine flamée à deux polychromes* (1909) (Haut. 0m41).

prêtes à voir le jour. Prisonnier des Allemands dès la fin d'août 1914, longtemps interné en Suisse, il est enfin rentré heureusement en France, n'aspirant qu'à la joie de reprendre son labeur interrompu.

André Méthey néglige un peu le grès et la porcelaine pour s'attacher de préférence à la poterie vernissée. Sachant que la couleur s'appauvrit dans la cuisson des hautes températures, il se soucie moins d'obtenir de belles matières que de vraies pièces d'art. Sans se rendre esclave des procédés, avec une étonnante simplicité de moyens, il aboutit à des résultats surprenants. « On n'a pas idée — disait-il un jour plaisamment — de ce qu'on peut faire avec un bout de fil de fer, une cuiller

tes et harmonieuses, par ses trouvailles de coloration et, surtout, par ce sens admirable de la mesure et de la logique qui est si goûté en notre pays.

Emile Lenoble est aussi un amant de la forme. Il en révèle les séductions, tantôt par de purs traits esthétiques, tantôt par une discrète ornementation. Sa formule décorative est toute de vigueur, de droiture, de sobriété. Sa matière ne laisse, d'ailleurs, jamais rien à désirer, qu'il s'agisse de poteries sableuses, de grès ou de porcelaines de grand feu. Ancien collaborateur de Chaplet, il était en pleine maturité de talent lorsque la guerre vint l'arracher à son atelier rempli d'œuvres

A. Bigot. — *Grès talon* (Haut. 0m18).

à pot et une plume de canard ! » Ce ne sont pas, évidemment, ses seuls outils. Mais il les manie tous avec une inimitable maestria. Il eut l'idée originale de faire décorer quelques-unes de ses faïences par des peintres impressionnistes. La tentative réussit. Ce sont, néanmoins, ses propres œuvres qui offrent le plus d'intérêt. Et elles sont marquées d'un cachet si particulier, si personnel, qu'il est aisé de les reconnaître, à première vue, dans une galerie, dans une exposition, entre mille autres.

Félix Massoul proclame, lui, que « l'art et la science, étroitement unis, doivent concourir à la formation de la céramique d'art ». Il s'élève aussi contre cette légende trop accréditée que, seul, le feu est le maître de la céramique : « C'est au céramiste qu'incombe la mission de se rendre maître du feu. Le feu ne doit être que son esclave. » Comme praticien — en collaboration avec sa femme — il s'est acharné à retrouver (et il y a heureusement réussi) les reflets métalliques des faïences hispano-mauresques, les bleus intenses des Egyptiens, le noir velouté des poteries lustrées de la Grèce et la transparence des porcelaines tendres, appelées au XVIIIe siècle « porcelaines françaises ». Sa palette est, d'ailleurs, très variée, très brillante et ses œuvres fort recherchées des gens de goût. Il est, de plus, un théoricien subtil et un avocat éloquent de son art, dont il a exposé les principes et défendu les prérogatives en maintes circonstances.

HENRI CROS. *Pate de verre.*

Que de noms faudrait-il citer encore !... Et l'original Dammouse, et l'ardent Lachenal, et le scrupuleux Decœur... et Bigot, Bourdet, Cazin, Décorchemont, Doat, Gablé, Gentil, Jeanneney, William Lee, E. Moreau-Nélaton, Rumèbe, Simmen, Roux-Champion, etc... Et les fameux céramistes d'Alsace-Lorraine qui vont reprendre leur place sous nos bannières. Et les curieux potiers de nos colonies...

Au surplus, le sujet n'est pas épuisé. Après cette vue d'ensemble, nous reviendrons en détail sur chacune des spécialités de la céramique, afin de faire mieux connaître et aimer cet art aussi utile que plaisant et dont un admirateur enthousiaste a pu dire : « Ah ! le bel art ! et quelles jouissances il doit donner à ceux qui le pratiquent avec amour ! »

HENRI NICOLLE.

L'HOMMAGE AUX MORTS
DE LA GUERRE

## LES PLAQUES COMMÉMORATIVES

La longue guerre qui s'achève dans la Victoire n'a pas été gagnée par des armées de métier, tous y ont pris part, civils et militaires, citadins et paysans. Le monument dans les grandes villes, l'hommage collectif habituel des sculpteurs et des architectes ne suffit plus.

La reconnaissance du pays doit se plier à la variété de tant de sacrifices éclatants ou obscurs. Il faut faire pénétrer le souvenir glorieux dans le plus petit hameau, dans la plus modeste chaumière, consolations méritées de tant de deuils inconsolables.

La tâche est immense. Elle serait impossible sans les ressources de la céramique, sans la répartition de l'effort dans chaque pays de France par un provincialisme bien entendu.

Le département des Côtes-du-Nord, un des plus éprouvés de la guerre et des plus glorieux, a donné l'exemple en prenant l'initiative d'un programme qui donne satisfaction à ce sentiment de justice et de solidarité dans le sacrifice, et ne fait appel qu'aux forces mêmes et aux traditions du département.

La faïence de Saint-Ilan, comme céramique bien connue de la région, en fabriquant les beaux vases depuis quatre années, veut adjoindre à son activité cette œuvre patriotique du « Souvenir des Côtes-du-Nord » : glorification des morts de la guerre.

S'inspirant de carrelages bretons conservés au musée de Saint-Brieuc, le directeur de Saint-Ilan s'est donné l'emploi d'une série de modèles nouveaux dont l'assemblage répond à toutes les exigences d'une diffusion indéfinie et économique : inscriptions commémoratives dans tout le département.

Ainsi que le montrent les clichés ci-joints (*voir la planche hors-texte*), des alphabets complètes par des séries de chiffres permettent de composer toutes les inscriptions en français et en breton. Il suffit d'y joindre des encadrements appropriés avec emblèmes (faucilles de cultivateurs, ancres de marins, croix de guerre, insignes d'aviateurs, etc.) pour former l'ensemble d'une mosaïque qu'une gamme d'émaux rend vibrante ou discrète, et qui s'incruste avec la plus grande facilité sur les murs des mairies, écoles, chapelles et maisons de famille.

Les autorités départementales consacrent l'œuvre du *céramiste* par l'application qu'elles entendent en faire dans le chef-lieu, les sous-préfectures et les communes.

Un panneau est demandé pour l'hôtel de ville de Saint-Brieuc.

Un conseiller général a ouvert une caisse spéciale pour faire gratuitement des inscriptions commémoratives dans les communes pauvres.

Un conseiller de préfecture organise le projet d'un atelier d'apprentissage céramique pour les pupilles de la nation dans la tuilerie de Saint-Ilan.

Puisse cette œuvre si noble et d'une portée sociale si réconfortante devenir pour toute la France le point de départ du geste consolateur qu'attendent tant de foyers désolés.

PIERRE ROCHE,
Sculpteur.

# BIBLIOGRAPHIE


ARNOUX (D.) et FRANCOIS (G.). — *Manuel de céramique industrielle*. Paris, E. Dunod et Pinat, 1908, in-8°. — ARCLAND (L.). — *Céramique de grand feu* (Céramique). *Art et Décoration*, octobre 1910. — ARNOUX (D.-G.) et QUELLEC. — *Les Industries céramiques : terres cuites, briques, tuiles, faïences, grès et porcelaines*. Paris, J. Baudry et Fils, 1901, in-18, fig. — Des mêmes auteurs. — *Vocabulaire de la Céramique*. Paris, J. Baudry et Fils, 1904, in-18, fig. — AVERSAIR (Hippolyte). — Une Peinture d'Angle. Moulins. *Art et Décoration*, mars 1911. — AVRIL (G.) et RICHARD. — *L'Art céramique au XXe siècle*. Tours, Lecoy, 1906, in-4°, fig. — BAYARD (Emile). — *L'Art et ses modèles ou Céramique pratique et économique*. Paris, Bloud et Gouzons, 1911, in-16, fig. — BOUCHOT (Théophile). — *L'Art céramique sous les rois*. Paris, 1895, in-12. — BOUCHOT (Théophile). — *Commentaire des Arts décoratifs (céramique)*. Paris, Monnoyer, 1900, in-4°, fig. — BOUDOUREAU (Abbé F.). — *Les Arts industriels en Touraine, conférences sur la céramique en Touraine*. Tours, 1893, in-8°. — BOURDET (Eugène). — *Traité de l'industrie céramique*. Paris, Gauthier-Villars et Fils, 1892, in-8°. — BRANGWYN (...). — *A guide to manufacturing, ceramic and decorative*. Paris, 1911, in-18. — BRONGNIART (Alex.). — *Traité des arts céramiques ou des poteries considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie*. Paris, Asselin, 1877, 2 vol. et atlas, 2e édition. — CHAMPIGNEULLE. — *La Céramique*. Milan, in-8°. — DECAUX. — *La Céramique à l'Exposition de Transit de Paris en 1891*, rapport. Tours, 1892, in-8°. — DECAUX (N. F. A. L.). — *Marques céramiques*. Paris, Impr. Rapide, 1905, in-8°, fig. — DIDOT (Emile). — Les Céramiques de grand feu : la porcelaine dure et le grès céramique. *Art et Décoration*, septembre et novembre 1910. — DIEV (Julien). — *La Céramique des constructions*. Paris, 1882, in-4°. — FRANCHET (Louis). — *Essai sur la classification céramique depuis le néolithique jusqu'à nos jours*. Paris, Schlaeder, 1910, 1911, in-8°. — Du même auteur : *Céramique primitive, introduction à l'étude de la technologie, leçons professées à l'Ecole d'anthropologie*. Paris, P. Geuthner, 1911, in-8°, fig. — Du même auteur : *Instructions destinées aux archéologues et ethnographes dans le but de recueillir des renseignements relatifs à la technique céramique ancienne et métallurgique chez les peuples primitifs*. Paris, Schleicher frères, 1911, in-8°. — Du même auteur : *La Technique céramique chez les nègres de l'Afrique centrale*. Paris, Gauthier-Villars,

s. d., in-8°. — GARNIER (Édouard) : *Histoire de la Céramique, poteries, faïences et porcelaines chez tous les peuples depuis les temps anciens jusqu'à nos jours.* Préface de Paul Gasnault. Tours, 1882, in-8°. Du même auteur : *Dictionnaire de la Céramique, faïences, grès, poterie, marques et monogrammes.* Paris, 1893, in-8°. — Du même auteur : *Ecole d'application de la Manufacture nationale de Sèvres; Cours d'histoire de la Céramique; Leçons d'ouverture.* Paris, E. Leroux, 1895, in-8°. Du même auteur : La Céramique, *Revue Encyclopédique*, 2 décembre 1899. — GRANGER (Albert) : *La Céramique industrielle, chimie, technologie.* Paris, Gauthier-Villars, 1905, in-8°, fig. — GRASSET (Eugène) : Formes et décoration des vases, *Art et Décoration*, octobre 1909. Du même auteur : La décoration de la Céramique, *Art et Décoration*, octobre 1911. — GUENEZ (E.) : *Décoration céramique au feu du moufle.* Paris, 1893, in-16. — GUIGNET (E.) et GARNIER (E.) : *La Céramique ancienne et moderne.* Paris, Alcan, 1899, in-8°. — HAVARD (Henry) : *Les Arts de l'ameublement, la Céramique.* Paris, Delagrave, 1894, in-8°. — HUSTIN (Jacques) : *Lettres sur la Céramique. Correspondance de Jacques Hustin, faïencier bordelais* (1714-1720), *publiée avec un avant-propos et des notes*, par Ernest Labadie. Bordeaux, Monnastre Preamilh, 1904, in-8°. — JACQUEMART (Albert) : *Les Merveilles de la Céramique.* Paris, 1883, in-16. Du même auteur : *Histoire de la Céramique*, étude descriptive et raisonnée des poteries de tous les temps et de tous les peuples. Paris, 1884, gr. in-8°. — JEAN (René) : *Les Arts de la terre, Céramique, Verrerie, Emaillerie, Mosaïque, Vitrail.* Paris, H. Laurens, 1911, gr. in-8°, fig. — LE BRETON : *Le Musée céramique de Rouen*, 1884, in-8°. — LEDUC (E.) : *Aide-mémoire des Industries céramiques et silico-calcaires.* Paris, *Revue des Matériaux de Construction et de Travaux publics*, 1910, in-12, fig. — LEE (William) : *L'Art de la Poterie.* Paris, Charpentier, 1913. — LEFÈVRE (Léon) : *Les Industries céramiques*, Fasc. Ier. *Argiles et kaolins.* Paris, 1906, in-8°. — LŒBNITZ (J.) : *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris.* Rapport du jury de la Céramique. Paris, 1891, gr. in-8°. — LŒBNITZ (J.) et HOUDAILLE (L.) : *Exposition internationale des industries et du travail de Turin*, 1911, *Céramique et Verrerie.* Paris, Comité des Expositions à l'étranger, s. d., gr. in-8°, fig. — LUYNES (Victor de) : *Rapport sur la Céramique.* Paris, 1882, in-8°. — MARESCHAL (M. S.) : *La Céramique et les faussaires.* Paris, 1875 in-32. — MARX (Roger) : *Auguste Rodin céramiste*, héliotypie de Léon Marotte. Paris, 1907, Société de propagation des livres d'art, in-4, fig. Du même auteur : Souvenirs sur Ernest Chaplet, *Art et Décoration*, mars 1910. — MONTIER (Armand) : *Etudes de Céramique normande, Les potiers d'Infréville près Bourgtheroulde (Eure).* Caen, Delesques, 1904, in-8°, pl. Du même auteur : *Etudes de Céramique normande, Les épis du Pré-d'Auge et de Manerbe.* Paris, 1904, in-8°. — MOUFLE (L.) : *Les Vitraux et la Céramique à l'Exposition de Limoges.* Limoges, 1888, in-8°. — ORTON (Edward) : *The Progress of the ceramic industry.* Madison, 1903, in-8°. — PAPILLON (Georges) : *Manufacture nationale de Sèvres*, guide illustré du Musée céramique. Paris, E. Leroux, 1909, in-8°, fig. — PARVILLÉE (Achille) : *Etude sur l'enseignement raisonné de l'art céramique*, 1884, in-16. — PEYRE (Roger) : *La Céramique française.* Paris, Flammarion, in-8°, fig. — RIS-PAQUOT : *La Céramique enseignée par la reproduction et la vue des différents produits, terres cuites antiques, poteries, grès, faïences et porcelaines anciennes, françaises et étrangères.* Paris, 1888, in-8°. Du même auteur : *Dictionnaire encyclopédique des marques et monogrammes.* Paris, A. Laurens, s. d., gr. in-8°. — SACHOT (René) : *Exposition internationale de Saint-Louis (U. S. A.)*, 1904, *Céramique*, rapport. Paris, Comité français des Expositions à l'étranger, 1907, gr. in-8°. — SALVÉTAT (Alph.) : *Leçons de céramique*, professées à l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures, 1857, 2 vol. in-12. — SAUNIER (Charles) : Emile Lenoble, *Le Carnet des Artistes*, 1er octobre 1917. — SEDILLE (Paul) : *Conférence sur la Céramique monumentale.* Paris, 1879, in-8°. — THIERRY (Gustave) : *La Céramique.* Paris, 1884, in-8°. Du même auteur : *Exposition universelle internationale.* Anvers, 1885, *La Céramique.* Paris, 1886, in-8°. — TOURNAI : *Notes sur la Céramique, faïences et porcelaines.* Toulouse, 1862, in-8°. — VAILLANT (J.-V.) : *Les Céramistes boulonnais*, étude sur les poteries de terre, grès, terres cuites, faïences et porcelaines, fabriquées à Boulogne-sur-Mer, 1882, in-8°. — VALLS-DAVID (Raphael) : *La Ceramica.* Valence, impr. de J. Guise, 1894, in-8°. — VESLY (Léon de) : *La Céramique ornementale en Haute-Normandie pendant le moyen âge et la Renaissance.* Rouen, impr. de A. Laine, 1913, in-4°, fig. et pl. — VIDAL (Léon) : Conférence sur la décoration céramique par impression, publiée par la *Revue des Arts décoratifs.*

# VOCABULAIRE

## DES TERMES PRINCIPAUX EMPLOYÉS DANS LES DIVERSES TECHNIQUES DE LA CÉRAMIQUE

**Accots** — Pièces en terre cuite destinées à maintenir les pièces de cazettes.

**Alandier** — Foyer des bons vieux, comporte d'une façon régulière sur la circonférence. Cet foyer, servant à brûler du bois, sont de vastes cuves de maçonnerie réfractaire dont la partie supérieure est ouverte. Deux des côtés présentent des ouvertures opposées. Une destinée à l'entrée de l'air, l'autre au passage de la dernière dont le tout.

**Argile** — Terre de composition variable, qui, mêlée à l'eau, se liquéfie facilement et durcit au feu.

**Argiles réfractaires** — Argiles qui résistent sans se vitrifier aux températures les plus élevées que nécessitent à la pression de la technique.

**Arrosement** (Émaillage par) — Opération qui a pour but de recouvrir une pièce d'un enduit vitrifiable en versant sur elle le contenu d'un récipient rempli d'une bouillie épaisse de cet enduit.

**Atmosphère des fours** — Oxydante, lorsque (soit le surfour qui complètement brûlé et qu'il y a une excès d'oxygène. — Réductrice, lorsqu'il n'y a pas suffisamment d'oxygène pour brûler les gaz provenant de la combustion. — Neutre, lorsqu'il n'y a pas d'excès ni d'excès.

**Balles** — Masses de pâte provenant de la dernière des boulons.

**Ballons** — Masses de pâte prêtes à être comprimées avant la mise de leur extrusion sur un carreau huilé.

**Barbotine** — Pâte délayée de mélange qu'on utilise à l'état liquide.

**Battage** — Pétrissage et écrasage de la pâte avant pour leur élimination l'air qu'elle peut contenir.

**Biscuit** — Composant qui n'a reçu qu'une seule cuisson sur sortir de l'émaillage. Cependant il est qu'il faut que n'est pas faisant à cette cuisson n'est celui des éléments dans la pâte sont pulvérisés.

**Brunissage** — L'on peut sur vernis à l'état métallique est peut après la cuisson. Pour le vernis brillant, on le polit avec des brunissoirs d'hématite.

**Brunissoir** — Outil servant au polissage.

**Calcine** — Poudre jaunâtre composée d'oxyde de plomb et d'oxyde d'étain qui est la base de l'émail stannifère.

**Calibrage** — Moulage et découpage standardisés.

**Carneaux** — Ouvertures ménagées dans les voûtes des fours pour le passage des flammes.

**Cazettes ou gazettes** — Étui avec tout dans lequelles sont enfermées les pièces à cuire.

**Cerces** — Étui sans tout servant à donner de la hauteur aux cazettes.

**Cernés** — Petites chaînes entourant les bords du dessus et destinées à empêcher que les vernis ne coulent entre eux.

**Chapotin** — Sorte de palette de bois qui sert à enlever les parties qui, dans les cazettes, commencent de se détacher et, par cela même, de détériorer les pièces pendant la cuisson.

**Ciment ou charmot, ou talvanne** — Argile cuite et pulvérisée pâte en bouillie grossièrement, servant à l'élimination de certaines pâtes trop plastiques.

**Colifichets** — Supports triangulaires, à petites cuves, comporte de trois bouchons ronds à six cuves.

**Collage** — Opération qui consiste à coller les anses et diverses garnitures au moyen de la barbotine. Parfois sous un vernis, qui se présente de grands éléments de cuve, des colifichets, des pieds, etc.

**Colombins** — Boudinage de pâte humide servant à lier les cuves ou à confectionner de grands vases sans l'emploi du tour.

**Coulage des pâtes** — Moulage à l'état de barbotine des pièces dont l'eau est absorbée par les parois du moule.

**Couleurs vitrifiables** — Couleurs composées d'oxydes métalliques auxquelles on ajoute les composés fusibles appelés fondants.

**Coulures** — Amas de glaçure, de couleur ou vernis dans les creux et parties déclives des pièces.

**Couverte** — Enduit vitrifiable (vernis) qui fond à une haute température, étalé à partir de la surface de la pâte (porcelaine dure et grès). Cependant, quand il n'est ni fabriqué (moins vitreux que grès) l'émail peut le mettre à nu de vernis. Ainsi, on dit : la couverte (émaux des faïences d'Urbino, de Faenza, etc.) et la couverte (faïences des faïences de Delft. Mais ces couvertes ne sont, en réalité, que des glaçures.

**Coque d'œuf** — Enduit caractéristique par le mélange de bleu de l'oxyde cuivreux qui est rouge de petite bulle.

**Craquelé** — Effet provenant d'une contraction exagérée de l'émail vitreux. Quand le craquelé offre une surface régulière, on appelle bulles (peau), on dit que c'est une véritable partie (décorat).

**Crue** (Pièce) — Pièce non cuite, généralement vendue à l'air, dont l'argile contient encore son eau de mouillage.

**Décor de la céramique :**

*Décor peint.* — Le décor est réalisé par l'emploi de couleurs vitrifiables sur les bord du vase différent, qui peut être donné par la pâte (décoration par des couches de fond, ensuite par des couches, véritable cuite, à une température élevée).

*Décor sur émail cru.* — Ce décor est obtenu en peignant sur de l'émail à l'état pulvérulent. Dans ce cas, l'email employé est la plupart du temps stannifère.

*Décor sous couverte.* — Procédé de décoration caractérisé par l'emploi de couleurs céramiques appliquées sur la pâte elle-même ou sur un émail, ou bien encore sur un engobe et recouvertes par un enduit vitreux.

*Décor par la couverte.* — Si l'on introduit à l'intérieur de la couverte des colorants métalliques, on obtiendra des effets très variés suivant la température et surtout suivant l'atmosphère du four.

*Décor par cristallisations.* — L'introduction du titanate de fer et de l'oxyde de zinc dans les couvertes des grès et des porcelaines provoque des effets de cristallisation qui sont un réel élément de décoration.

*Décor par engobes.* — Décor obtenu par l'application de terres blanches ou colorées qui masquent, en certains endroits, la couleur de la pâte de la pièce. Ces engobes sont habituellement recouverts d'un enduit vitreux qui exalte leur couleur.

*Décor par impression.* — Ce décor est réalisé en reportant un dessin obtenu sur du papier au moyen de planches métalliques, de pierres lithographiques ou de caoutchoucs sur le biscuit ou le dégourdi; dans ce cas, l'encre du dessin est une couleur céramique que l'on peut reporter facilement sur la pièce à décorer.

*Décor incrusté.* — Ce décor est obtenu par l'emploi de terres blanches ou colorées, destinées à remplir des cavités réparties à la surface de la pièce (carreaux du Moyen Age).

*Décor incisé.* — Ce décor est obtenu par l'emploi d'une pointe avec laquelle on grave un dessin dans la pâte crue ou dégourdie qui peut être recouverte elle-même d'un engobe.

*Décor appelé « pâte sur pâte ».* — En superposant sur une pâte colorée de la pâte blanche en épaisseurs variées, on obtient après la cuisson des effets de transparence qui rappellent ceux des camées.

**Dégourdi.** — Plus spécialement pour la porcelaine, se dit de la première cuisson qui a pour but de durcir la pâte avant la mise en couverte.

**Dégraissement des pâtes.** — Adjonction de matières destinées à détruire les inconvénients d'une trop grande plasticité.

**Ebauchage ou ébauche.** — Premier façonnage sur le tour des pièces rondes; la forme ainsi obtenue est toujours grossière. On peut également ébaucher sans l'emploi du tour au moyen de colombins appliqués les uns sur les autres.

**Ecaillage.** — Lorsque l'enduit vitreux se contracte moins que son support, il tend à se détacher complètement en mettant la pâte à nu.

**Email.** — Enduit vitrifiable opaque ordinairement stannifère destiné à cacher la couleur de la terre. L'émail est une glaçure opaque.

**Emaux.** — Verres plombeux, alcalino-plombeux ou boraciques colorés par de très faibles quantités d'oxydes métalliques qui se trouvent dissous dans la masse vitreuse. Les émaux rentrent dans la grande catégorie des glaçures.

**Encastage.** — Opération qui consiste à placer les pièces à cuire dans les cazettes.

**Enfournement.** — Opération qui consiste à placer les pièces à cuire dans le four. L'enfournement est en charge, quand les pièces sont les unes sur les autres; en échappade, quand les pièces reposent sur des planchers de terre cuite et, en cazette, quand les pièces sont placées dans des étuis.

**Engobage.** — Opération qui consiste à recouvrir la pièce d'un engobe.

**Engobes.** — Argiles blanches ou colorées naturellement ou artificiellement qui adhèrent à la pâte des poteries sur lesquelles ils sont posés. Les engobes peuvent être également des matières terreuses fixées par un fondant vitreux.

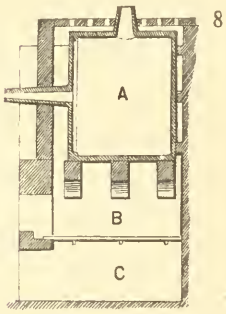
**Engommage ou terrage.** — Enduit argilo-sableux s'opposant à l'adhérence d'une pièce à son support.

**Escoussage.** — Défaut consistant dans la dénudation de la pâte de certaines pièces, en raison du déplacement de la glaçure, de l'émail ou de la couverte.

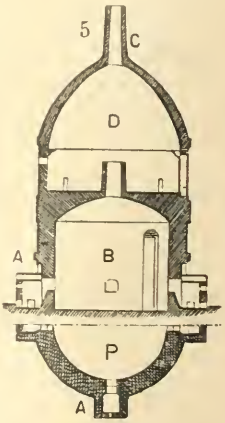
**Estèque.** — Instrument qui sert à terminer l'ébauche. L'estèque unit les surfaces en les amenant aux profils donnés.

**Faïence.** — Poterie à pâte argileuse opaque non vitrifiée, colorée ou blanchâtre, plus ou moins tendre, à cassure terreuse, recouverte d'un enduit vitrifié (faïences de Saint-Porchaire, d'Urbino, de Rouen, etc.).

**Feu** (grand feu). — Les œuvres dites de grand feu sont celles qui demandent une température très élevée pour cuire en même temps la couleur, la couverte et la pâte. Grand feu se dit également de la période de la cuisson qui suit immédiatement le petit feu. Quand la température a atteint le rouge cerise, on passe au grand feu. A ce moment, la surface supérieure de l'alandier est complètement chargée de combustible, et cette façon d'opérer, dure jusqu'à la fin de la cuisson.




1.




2.

1. *Moufle pour la cuisson des couleurs (coupe).*
A, *laboratoire;* B, *forge;* C, *cendrier.*
2. *Four à flamme directe (coupe;* P, *plan).*

**Feu** (de moufle). — Le feu de moufle donne une température ne dépassant guère la fusion de l'argent (1.000° environ). Il sert surtout à fixer les couleurs, sur des fonds cuits tout d'abord à une température plus élevée. Le feu de moufle peut servir également à cuire la pâte et l'enduit vitrifiable des faïences ne demandant qu'une faible température.

**Feu** (petit). — Le petit feu a pour but d'échauffer progressivement les pièces à cuire afin d'éviter les

PIERRE ROCHE

A LA GLOIRE
DES
ENFANTS
DE
SAINT BRIEUC
MORTS
POUR
LA PATRIE
1918

AUX
INSTITUTEURS
DES COTES DU NORD
MORTS
POUR LA PATRIE

chaume de cuisson. Il s'obtient, en plaçant dans l'alandier des morceaux de bois que l'on entretient.

**Flammés ou flambés** — Terres cuites à haute température, lors lesquelles l'atmosphère du four a une influence au point de vue de la coloration ou même de la volatilisation des sources métalliques. De là des effets heureux et très recherchés, et les Chinois sont parmi maîtres devant l'empereur.

**Fondants.** — Les fondants sont des matières vitrifiables facilitant qu'on ajoute aux composés minéraux et aux métaux pour les faire adhérer aux supports et glacer. Les fondants sont également des matières destinées à aider à la fusion des métaux, des émaux et des couvertes.

**Four** — Le four type qui nous occupe, à la cuisson des poteries est composé de quatre parties principales : le foyer où se place le combustible, le tunnel où affluent l'air nécessaire à la combustion, le laboratoire ou chambre de cuisson où se mettent les poteries que l'on veut faire cuire, et la cheminée qui sert de siège aux produits de la combustion. Souvent les cendriers que l'on veut obtenir et aussi souvent les mitrailles que l'on a l'habitude d'employer, les fours sont en ouvrage, en céramique, en pierre, en briques, à flammes renversées, etc., etc.

**Fournette** — Petit four à moufles dessus, à pouilure la cuisson qui est la base de l'émail monolithe.

**Fritte** — Substance à demi vitrifiée qui entre dans la composition de certaines porcelaines tendres, de certaines vernis et de certaines glaçures.

**Fumigées (poteries)** — Céramiques dont la pâte est colorée en noir par suite d'une cuisson opérée en lieu dans une atmosphère très réductrice.

**Garnissage** — Pour des bois, mous, vernissés ou moulés, etc.

**Glaçures** — Les glaçures sont de véritables vernis, couvrent l'ensemble de toutes pièces, que l'on emploie sur des pâtes non vitrifiées.

**Globe** — Partie du four formant au dessus du laboratoire.

**Girelle** — Plateau supérieur du four sur lequel le potier façonne les vases.

**Grains** — Morceaux de poterie parvenus à l'état cuite qui tombent pendant la vaisseau de la matière supérieure sur les pièces inférieures qu'ils recouvrent. Les grains peuvent être également formés par des vases ayant éclaté pendant le cours d'une cuisson.

**Grès** — Poteries cuisant à haute température dont la pâte est vitrifiée, mais opaque. Certaines argiles mélangées à du sable donnent la pâte des grès. Mais on peut obtenir des pâtes similaires en ajoutant à une argile, même réfractaire, des produits inertes ou incombustibles (grès fins).

**Insufflation** — Opération qui a pour but de projeter, au moyen de l'air comprimé, de l'eau chargée d'émail, de glaçure ou de couverte sur des pièces de céramique crues ou cuites ou biscuit.

**Jaune** — Défaut de la pièce cuite sous une atmosphère trop réductrice ; une couleur jaunâtre dans ce cas, masque la couverte des pièces vitrifiées.

**Kaolin** — Matière argileuse, trouble et blanche, jaunâtre ou rosée, qui entre comme partie plastique et infusible dans la composition des porcelaines. Le kaolin pur est un composé chimique bien défini qui appelé silicate d'alumine hydraté.

**Laboratoire** — Partie du four où sont placées les pièces destinées à être cuites (V. Four).

**Lustre** — Glaçure au plomb excessivement mince employée durant toute l'antiquité par les Hamites, les Celtes, les Grecs, les Etrusques, les Romains et les Gallo-Romains. On obtient également une sorte de lustre par l'effet d'un simple lissage.

**Lustres métalliques** — Genre de décoration obtenu par l'emploi de métaux extrêmement divisés qui prennent leur éclat métallique par l'effet de la cuisson, sans avoir besoin d'être soumis à l'opération du brunissage. Ces métaux sont l'or et le platine. La cuisson des lustres métalliques a toujours lieu dans une atmosphère réductrice.

**Mandrin** — Tige sur laquelle le tourneur assujettit les vases.

**Marchage** — Opération qui consiste à petrir la pâte avec les pieds.

**Marli** — Bord d'un pot ou d'une assiette.

**Mise en couverte** — Opération qui consiste à glacer les pièces de poterie ou de grès, soit par immersion dans un bain, comme le le fait habituellement en Europe, soit par insufflation, ou les pièces cuites, comme on le fait en France ou Chine.

**Montres** — Pièces pyramidales composées d'éléments d'argile destinées à marquer les températures des fours.

Parfois les montres sont des fragments de poterie quelconques recouverts d'émail de la même matière que les objets à cuire. A la fin de la cuisson, on les sortit avec un crochet, afin de juger si les pièces sont cuites à point.

**Moufles** — Les moufles sont des sortes de cabinets en terre cuite dont la partie supérieure est ordinairement voûtée. Ces cassettes servent, lorsqu'elles les fabriques ci-dessus, contiennent les pièces à cuire.

**Moulage à la main** — Le moulage consiste à faire pénétrer par la paume la forme du tout appui sur lequel on façonne. Il y a trois sortes de moulage à la main. Le moulage à la balle qu'on fait en prenant une boule de pâte et en comprimant avec force dans le moule ; le moulage à la cuillère consistant à prendre une boule de pâte d'une épaisseur égale en tous points qu'on comprime dans le moule, enfin le moulage à la bosse qui est le complément de l'étouffage par le tour et le moulage revenu.

**Moules** — Objets en plâtre, en bois, en fer ou en plusieurs pièces, destinés à donner une forme aux matières complètes. Les moules peuvent être en plâtre ou en bois, vaste.

**Ondulations** — Défaut de la glaçure quand elle n'est pas bien étendue.

**Pastillage** — Décor obtenu en déposant des gouttes de barbotine sur la pièce que l'on veut décorer.

**Pâte** — En céramique, on appelle pâte l'élément principal qui donne la forme et qui est susceptible de cuisson ou endurcissement vitrifiable.

**Pâte de verre.** — Pâte céramique, dont la base est le verre réduit en poudre. A la cuisson, le verre se dévitrifie et perd en partie sa transparence.

**Pâtes sableuses.** — Éléments constitutifs de certaines pâtes composées de principes où la silice domine, afin de permettre l'emploi d'émaux très spéciaux qui ne peuvent se développer normalement qu'en présence d'un excès d'acide silicique.

**Pattes de coq.** — Les pattes de coq sont des supports formés par une pointe aiguë soutenue par d'autres petites pointes servant d'embase.

**Pernettes.** — Petits prismes triangulaires en terre cuite que l'on introduit dans des trous faits aux cazettes, dans le but de soutenir les pièces pendant la cuisson.

**Ponctuage.** — Défaut que présentent certaines poteries qui sortent du four comme criblées de taches noires dues, la plupart du temps, à des éléments réducteurs.

**Porcelaine.** — Poterie à pâte translucide et vitrifiée, remarquable par sa blancheur, tirant néanmoins quelquefois sur le ton crème.

Il y a quatre sortes principales de porcelaine. La porcelaine dure à couverte contenant de la chaux (porcelaines de la Chine, du Japon, de l'Allemagne, de l'Autriche, etc.). La porcelaine dure à couverte exclusivement feldspathique (porcelaines de Sèvres, de Limoges, de Vierzon, etc.). La porcelaine tendre à fritte (porcelaines de Saint-Cloud, de Vincennes, de Chantilly, de Mennecy, etc.) et la porcelaine tendre phosphatique ou anglaise, à base de phosphate de chaux.

Dans les porcelaines dures, la pâte est composée presque toujours de kaolin, qui est l'élément plastique, de sable, qui est l'élément dégraissant, et de feldspath, qui est l'élément fusible.

Dans les porcelaines tendres à fritte (porcelaines françaises), l'enduit vitreux est fait d'un verre plombeux et alcalin; dans les porcelaines tendres anglaises, il est fait d'un verre plombeux feldspathique et boracique.

**Postage.** — Manœuvre qui consiste à soulever le bois dans l'alandier pour faire entrer un excès d'air dans le four.

**Pourriture des pâtes.** — Sorte de fermentation qui résulte de l'emploi d'eaux de marécage ou de fumier dans des masses anciennes de pâtes; cette fermentation a pour but d'augmenter l'homogénéité de ces dernières. La pourriture peut s'obtenir également en laissant vieillir des pâtes molles dans un endroit humide.

**Pyromètre.** — Instrument mensurateur de la température des fours.

**Rachevage.** — Opération qui a pour but de perfectionner, finir, orner ou compléter une pièce à l'état cru.

**Reflets métalliques.** — Dépôts métalliques à reflets chatoyants, qui ne prennent naissance que dans une atmosphère réductrice. Le cuivre et l'argent sont les métaux les plus employés dans cette fabrication toute spéciale (reflets de Gubbio, de Valence, de Perse, etc.).

**Renversoirs.** — Pièces en terre cuite ou crue qui offrent en saillie les formes que présentent en creux les pièces qu'on doit cuire dessus, afin d'éviter des déformations.

**Ressuage.** — Raffermissement des pâtes qui, de liquides, deviennent pâteuses.

**Retraite ou retrait.** — Ce mot technique désigne les diminutions de volume que prennent les pâtes céramiques au séchage ou à la cuisson.

**Ringard.** — Barre de fer à extrémité recourbée servant à attiser le feu et aussi à retirer les montres, quand elles sont percées d'un trou.

**Rondeau.** — Sorte de support en forme de disque qu'on place dans le fond des cazettes. Dans ce cas, le rondeau est en terre réfractaire. Il existe également des rondeaux en plâtre destinés à supporter les pièces dans les opérations du tournage et du tournassage.

**Salage.** — Opération qui consiste à jeter du sel dans les fours à grès à la fin de la cuisson pour donner aux pièces une couverte qui, au contact de l'argile de la pâte, forme un silicate double d'alumine et de soude. Ce procédé qui est ancien, ne s'emploie que dans la fabrication de certains grès.

**Sole.** — Partie horizontale du four du faïencier située immédiatement au-dessus du foyer. Par extension, on appelle sole tout plancher de chambre de cuisson.

**Sucé.** — Défaut provenant de l'absorption de l'enduit vitreux par la pâte.

**Supports.** — Pièces de même composition que la pâte à cuire destinées à étayer aux points les plus faibles les objets susceptibles de se déformer au feu.

**Tambour.** — Moule en bois pour les cazettes.

**Terres.** — Ensemble des minéraux et des roches entrant dans la composition des pâtes.

**Tinne à malaxer.** — Tonne conique dans laquelle la pâte est coupée ou malaxée par des lames inclinées et coupantes, qu'un arbre fait tourner.

**Tour.** — Instrument formé par un arbre vertical posé sur un pivot surmonté à sa partie supérieure d'un plateau appelé girelle et muni, dans sa partie inférieure, d'une sorte de volant appelé « roue », mis en mouvement par le pied ou par toute autre force motrice.

**Tournage.** — Opération faite sur le tour et qui ne s'applique qu'aux pièces rondes. Le tournage comprend l'ébauchage et le tournassage.

**Tournassage.** — Opération qui a pour but de terminer une pièce ébauchée préalablement.

**Tournassin.** — Lame d'acier droite ou courbe placée à l'extrémité d'une tige et perpendiculairement à cette tige. Cet instrument sert à terminer sur le tour les pièces ébauchées.

**Tournette.** — La tournette est un tour ne possédant pas de volant; la main de l'ouvrier la fait mouvoir grâce au plateau situé à la partie supérieure. Cet instrument sert surtout aux décorateurs de vases.

**Trempage.** — Opération qui a pour but d'immerger dans un bain d'éléments vitrifiables les pièces cuites une première fois en biscuit.

**Trempe.** — Commencement de la cuisson dans la fabrication de la faïence et du grès.

**Vernis.** — Glaçure transparente et plombifère cuisant à basse température.

**Vissage.** — Défaut de tournage consistant en lignes ou sillons enfoncés et irréguliers qui donnent l'impression d'une spirale.

FÉLIX MASSOUL.

AUGUSTE LEPÈRE AU TRAVAIL (Photo faite en 1918)

LES
ARTS FRANÇAIS

# AUGUSTE LEPÈRE

## PEINTRE & GRAVEUR (1849-1918)

AUGUSTE LEPÈRE est décédé à Domme (Dordogne) au cours d'une villégiature, le 29 novembre 1918. Il approchait de 70 ans, étant né à Paris le 30 novembre 1849. Cependant qui aurait pensé à lui donner cet âge, étant donné son apparence physique et sa jeunesse morale confirmée par la vigueur de ses dernières œuvres, son activité de tant de manières affirmée ! La perte est grande certes pour ceux qui l'ont aimé, pour les amateurs habitués à voir sortir chaque année de son atelier quelques productions nouvelles, elle est non moins considérable pour l'art français.

C'est qu'Auguste Lepère était un artiste exceptionnel, valant non seulement par ses œuvres hardies, primesautières, jamais pareilles, mais aussi par l'influence considérable par lui exercée sur la gravure de son époque et plus particulièrement sur la gravure sur bois. Il l'avait trouvée en pleine décadence, uniquement préoccupée de concurrencer les procédés industriels par la teinte, « fille bâtarde de la photographie », a écrit Bracquemond. Nul aussi n'a plus étendu le champ de l'artiste, prêchant d'exemple par la diversité de son labeur : tableaux, dessins, estampes, livres illustrés, reliures, faïences. « Chez Lepère, l'audace s'accompagne de timidité, la force de tendresse ; on le dit libre, affranchi : il relève de la conscience la plus sévère, la plus malaisée à satisfaire ; on le croit irrévocable, sinon obstiné dans son parti : son assurance ignore la quiétude (1) ».

Le secret de ce labeur, joyeux malgré les inquiétudes du créateur, c'est que durant toute sa carrière Auguste Lepère n'a eu d'autre ambition que d'être un bon ouvrier que ne rebutait nulle besogne pourvu qu'elle lui permît de révéler un peu de lui-même. Il appartient à la grande lignée des Rodin, des Carrière. Comme eux, il a moins appris à l'atelier qu'au contact de la vie. Rodin a pu passer de longues années chez Carrier-Belleuse, Carrière chez Cabanel ; la beauté formelle chez l'un, la beauté morale chez l'autre, leur ont été révélées au dehors. De même, Auguste Lepère, apprenti, puis compagnon, chez un entrepreneur de gravure sur bois, a pu apprendre là certains tours de main indispensables, mais c'est par le libre exercice de ses facultés

(1) Roger Marx.

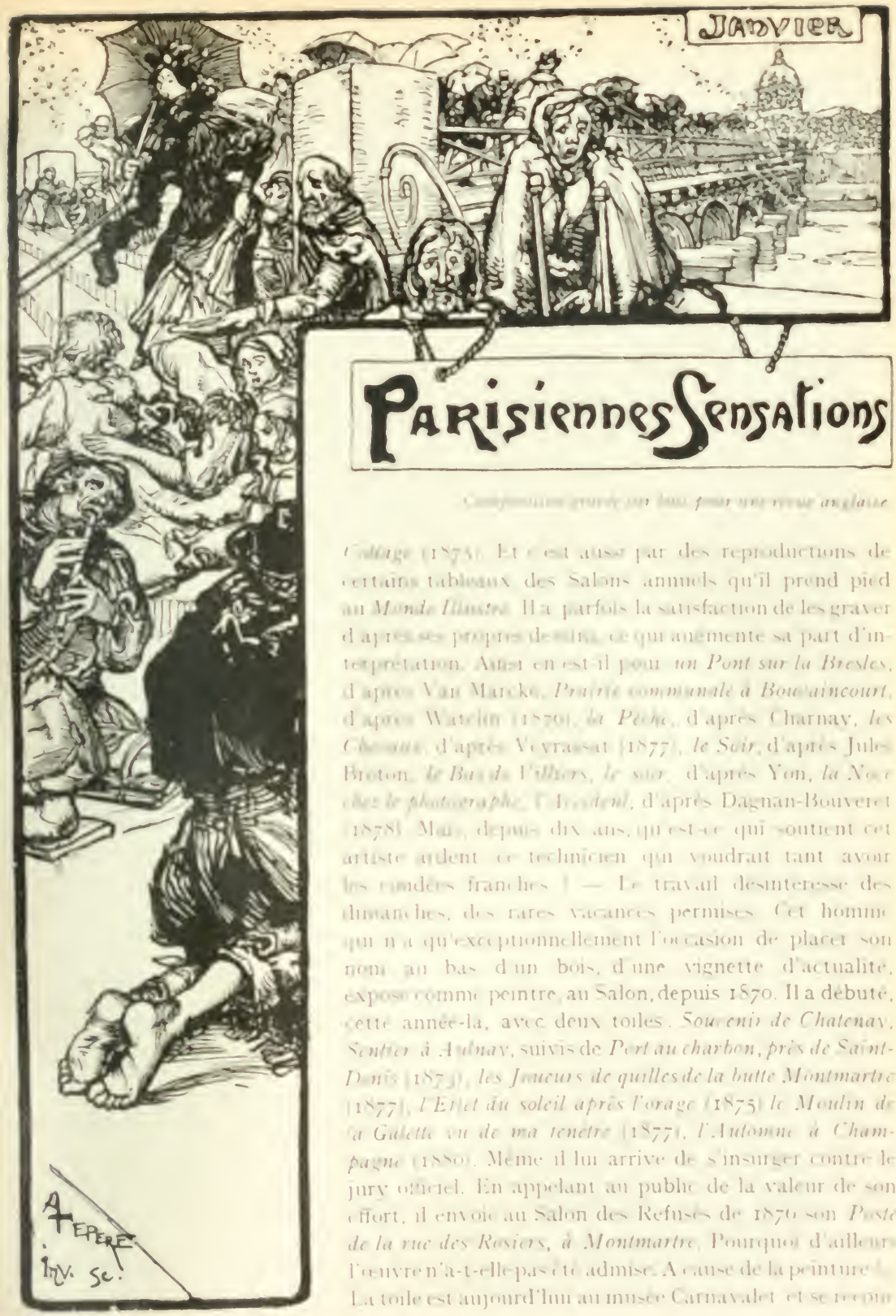
*Pêcheurs* (bois au canif).

qu'il est devenu un artiste. Épris de nature comme tous les enfants de Paris, c'est en vagabondant dans la banlieue, en regardant les ciels mirés par la Seine, qu'il a connu la couleur, la lumière ; c'est en allant par la ville, curieux de ses quartiers pittoresques, enchanté des caprices de leur foule, qu'il est devenu l'extraordinaire chroniqueur que l'on sait. Par exemple, toujours la boîte en bandoulière, toujours le carnet à la main : « Je bénis le hasard, écrivait-il plus tard, qui m'a obligé à dessiner ; sans le dessin je n'aurais pas appris à voir l'admirable nature, car il invite à la regarder avec plus d'attention et à en mieux jouir ». Et quelles multiples faces prend le talent d'Auguste Lepère : tour à tour peintre, graveur sur bois, graveur à l'eau-forte, graveur en couleur, lithographe, peintre sur porcelaine, pyrograveur imprimeur. Aux heures de jeunesse, la peinture le console de l'anonyme labeur de l'atelier; puis, par la force d'obligations diverses, la boîte se ferme, mais pour se rouvrir, avec quel entrain, lorsque, la notoriété venue, il est maître de son temps. Dans tout cela plus ou moins satisfait de lui-même, mais jamais médiocre dans ses réalisations, bien au contraire. D'ailleurs, par l'exemple paternel, prêt à accepter les hauts et les bas de l'art. N'est-il pas fils de François Lepère, élève de Rude, qui gagne sa vie avec quelques bustes et de petites terres cuites où se retrouve un peu du faire et de l'esprit des jolis maîtres du XVIIIe siècle ?

Pour ce qui est de lui, il entre, à treize ans, dans l'atelier de gravure sur bois de Smeeton, l'un des principaux fournisseurs du *Magasin Pittoresque* ; il ne le quittera qu'en 1872. Mais, quoiqu'il soit à ce moment un des plus habiles de la profession, il ne doit pas songer à travailler pour son compte ; force lui est de participer encore aux besognes anonymes, de se cantonner, tout au moins, dans la traduction des œuvres d'autrui. Sa signature ou, plus exactement, son monogramme paraît, pour la première fois au bas d'une reproduction donnée par le *Magasin Pittoresque*, d'une toile de Constable : *The*

*Couverture* (bois gravé).

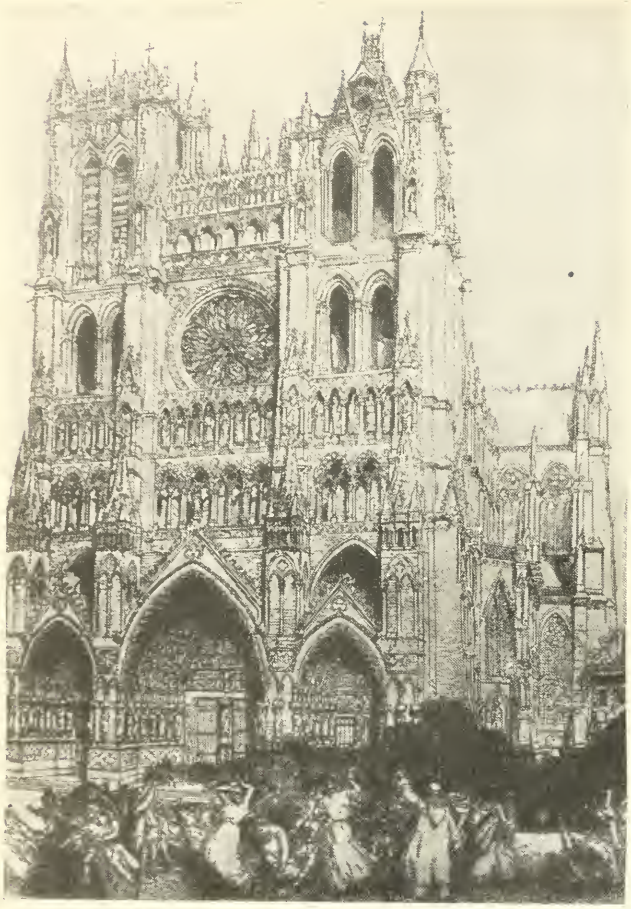
A. LEFORT — LA CATHÉDRALE DE BOURGES




# Parisiennes Sensations

*Composition gravée sur bois pour une revue anglaise*

*Collage* (1875). Et c'est aussi par des reproductions de certains tableaux des Salons annuels qu'il prend pied au *Monde Illustré*. Il a parfois la satisfaction de les graver d'après ses propres dessins, ce qui augmente sa part d'interprétation. Ainsi en est-il pour *un Pont sur la Bresles*, d'après Van Marcke, *Prairie communale à Bouvaincourt*, d'après Watelin (1876), *la Pêche*, d'après Charnay, *les Chevaux*, d'après Veyrassat (1877), *le Soir*, d'après Jules Breton, *le Bas de Villiers, le soir*, d'après Yon, *la Noce chez le photographe*, *l'Accident*, d'après Dagnan-Bouveret (1878). Mais, depuis dix ans, qu'est-ce qui soutient cet artiste ardent, ce technicien qui voudrait tant avoir les coudées franches ! — Le travail désintéressé des dimanches, des rares vacances permises. Cet homme qui n'a qu'exceptionnellement l'occasion de placer son nom au bas d'un bois, d'une vignette d'actualité, expose comme peintre, au Salon, depuis 1870. Il a débuté, cette année-là, avec deux toiles : *Souvenir de Chatenay*, *Sentier à Aulnay*, suivis de *Port au charbon, près de Saint-Denis* (1873), *les Joueurs de quilles de la butte Montmartre* (1877), *l'Effet du soleil après l'orage* (1875) *le Moulin de la Galette vu de ma fenêtre* (1877), *l'Automne à Champagne* (1880). Même il lui arrive de s'insurger contre le jury officiel. En appelant au public de la valeur de son effort, il envoie au Salon des Refusés de 1876 son *Poste de la rue des Rosiers, à Montmartre*. Pourquoi d'ailleurs l'œuvre n'a-t-elle pas été admise. A cause de la peinture ! La toile est aujourd'hui au musée Carnavalet et se recom-



*Amiens, jour d'inventaire* (eau-forte).

mande de qualités incontestables. Par la faute du sujet? — Peut-être, car il s'agit de la maison où ont été fusillés les généraux Clément-Thomas et Lecomte. Dans tous les cas, aux Refusés, cette œuvre conquiert à Lepère les sympathies de Camille Pissarro et d'Armand Guillaumin. A cela rien d'étonnant. Auguste Lepère appartient à l'école du plein air. C'est dire qu'il peint entièrement sur nature, sans tracé préliminaire, par grands plans. Mais déjà, sans se douter de la valeur de l'adjonction, il pimente sa toile d'éléments pittoresques, — de ce pittoresque qui est chez lui un don natif que la maîtrise et le succès ne feront qu'affirmer. Quelques-unes des peintures d'alors, — des coins de Montmartre, comme *l'Ancien Abreuvoir*, des échappées de banlieue avec jeux de boules et de quilles — figuraient à son exposition récapitulative de 1908 ; elles avaient gardé leurs qualités premières, vieillissant sans perdre leur franchise. Auguste Lepère pouvait donc être seulement peintre, un bon peintre. Mais de par les réalités de la vie, la gravure passa la première. En effet, les années qui vont de 1879 à 1885 marquent, pour le tailleur de buis, une période de labeur intensif. Au *Monde Illustré*, où il est décidément en faveur, au *Monde Illustré*, qui lui a déja pris et publié, le 12 mai 1877, sa première planche entièrement originale : *les Chantiers de la butte Montmartre lors des travaux de la fondation du Sacré-Cœur*, il est chargé d'exécuter, d'après Edmond Morin et Daniel Vierge, d'abord, puis d'après ses propres compositions ensuite, toute une suite de grandes planches, si belles, que trente années après, c'est-à-dire tout récemment, on en a décidé un retirage sur grand papier à l'intention des collectionneurs. C'est, d'après Edmond Morin, *le Dernier Bal travesti chez la princesse de Sagan, l'Absinthe, la bière, le cidre, la Chasse est fermée, l'Electricité, l'Ouverture de la pêche*, etc. ; d'après Vierge : *les Brigands en Espagne, le Dimanche des Rameaux en Espagne, l'Exécution des Décrets, à Paris ; Louise Michel à son arrivée à Saint-Lazare, Taureau fouillant les entrailles d'un*

*Illustration extraite de « la Bièvre » (Sorel-Sourin) (1900)*

*cheval*, une série de « Paris sous la neige », inspirée par le grand hiver de 1879-1880, mais dont Vierge, gravement malade, doit interrompre le dessin. Alors la suite de ce reportage graphique est confiée à Lepère, et combien il se montre digne de la confiance du journal ! Voyez, par exemple, sa grande planche du *Réveillon sur la glace du Pont-Neuf*, qui, les beaux jours venus, trouve un pendant dans la *Fête centenaire du 14 juillet, au Bois de Boulogne* (1881). Pièce magistrale, ardente, colorée, joie de Bracquemond, qui devient du coup son ami, son excitateur. Ainsi de 1879 à 1885, les travaux s'accumulent, les bois fournis au *Monde Illustré* se chiffrant par centaines. Il a même dû, pour les travaux secondaires — interprétation de photographies, de documents divers — s'adjoindre une équipe de bons camarades, Tony Beltrand, E. Dete, L. Florian. D'où la présence sur certains bois de leurs quatre initiales.

Mais un surmenage excessif amène des troubles visuels et force est à Auguste Lepère d'abandonner momentanément les travaux de gravure. Le temps n'est pas tout à fait perdu, il dessine, et puis cet ardent prend le temps de réfléchir, murissant en idée l'œuvre future. Aussi, la crise passée, se présente-t-il mieux armé, avec des dons plus accusés, jouant à merveille de ce sens du pittoresque servi par une mémoire admirable, qui lui est naturel. Il l'agrémente d'un dessin mouvant, développé au contact de Vierge qui a fait sur lui une impression profonde, mais si inconsciemment acceptée, si bien dissimulée dans ses caractères, que jamais les exemples de l'initiateur ne se substitueront à la conception de l'initié.

Et puis il est très décidé à n'être, dès lors, interprète que de ses seules sensations. Aussi avec quel cœur est repris le labeur ! Et quelles belles invocations de Paris, de ses environs, de la noble forêt de Fontainebleau, qu'il a longuement parcourue

durant son repos forcé, vont sortir du buis champlevé, traité avec une virtuosité enthousiaste. Des croquis sur Paris sont donnés dans le *Harper's Magasine*, d'autres paraissent dans la *Revue Illustrée*, à laquelle sont réservées les trentre-deux belles planches sur Fontainebleau. Tout s'y trouve : les hautes frondaisons, le squelette étrange des arbres vétustes, le chaos des rochers. A la suite d'un voyage à Rouen paraît en 1888, dans *l'Illustration*, une magistrale suite sur la capitale normande, sa cathédrale, sa rue du Gros-Horloge. Mais l'Exposition Universelle de 1889 sort de terre. Vite Auguste Lepère est sur ses chantiers ; de suite, il visite ses palais, ses coins pittoresques et, à l'*Illustration* toujours, plus encore à la *Revue de l'Exposition Universelle de* 1900, il livre d'admirables planches qui, envoyées à la section des Beaux-Arts, valent à Lepère une médaille d'or.

C'est la consécration, l'existence assurée, mais ce n'est pas encore la grande notoriété. Car la croix de la Légion d'honneur que les ministres incompétents distribuent si largement au premier barbouilleur venu, au dernier des praticiens, à la condition qu'ils soient nés en des coins de province déterminés et pourvus de la récompense accordée à tout sage élève par l'assemblée des professeurs de l'Ecole mués en jurés des Salons, ne lui sera remise que onze ans plus tard. Qu'importe ! L'essentiel, c'est qu'il puisse œuvrer librement. Et cette liberté s'affirme par une nouvelle orientation de sa production. Renonçant à la virtuosité, abandonnant les errements suivis par ses confrères, au bois debout il substitue le bois de fil taillé au canif, qui permet des

*Roulotte* (dessin au crayon). Phot. Vizzavona.

*Étude d'arbres* (dessin au crayon). Phot. Vizzavona.

traits vigoureux et de si francs noirs sur de grands blancs. A cette pratique qui est d'ailleurs celle des vieux maîtres des XV^e et XVI^e siècles, il restera fidèle jusqu'à la fin de sa carrière et exécutera ainsi l'une de ses toutes dernières productions inspirée par les malheurs présents : *les Fugitifs*. Séduit aussi par les procédés japonais, il se préoccupe d'impressions en couleurs par bois graves superposés. Un très nippon *Palais de Justice* marque la première étape de recherches qui devaient aboutir à des effets différents, très personnels, dans l'admirable planche de la *Procession de la Fête-Dieu à Nantes* (1901). Poussé par Bracquemond, il aborde aussi, sérieusement, l'eau-forte dont quelques essais, sans lendemain, remontaient à 187[illegible], 1875.

Les premières épreuves avaient l'aspect de croquis tracés à la pointe, celle-

Couverture de musique (bois).

*L'Église Saint Nicolas du Chardonnet* (eau-forte).

qui suivirent acquirent très vite cet accent caractéristique, cette maîtrise qui imposent. Parfois il use du ragoût, c'est à dire des retouches à l'acide ou d'essuyages inégaux, mais c'est encore la planche nette aux tailles sûres, robustes accusant franchement l'effet, qui lui donne généralement au tirage les plus probants résultats. L'une des toutes premières, *les Toits de Saint-Séverin*, est tirée à sec, merveilleuse. Mais que d'autres qui la suivent retiennent : *Marchande de poissons rue Pirouette, Cardeuse de matelas au Pont-Marie, le Mât de Cocagne rue Galande, le Marché aux pommes, la Pointe de l'île Saint-Louis.* Et puis les inspirations du dehors : ces rues, ces silhouettes de Vauréal et de Jouy-le-Moutier où il a séjourné de longues années, ces aspects du Marais vendéen qui marquent sa dernière période alors qu'il est installé plusieurs mois de l'année à Saint-Jean-de-Mont.

A propos des bois pour l'*Illustration*, on l'a signalé à Rouen. Mais il est aussi au Havre, à Châteauroux, à Nantes, à Bordeaux, à Marseille, à Londres qui vaut à la revue *Black and White* ce magnifique bois : *la Sortie de Westminster la nuit*, et aux amateurs d'eaux-fortes la suite de *Greenwich*, (1891) ; à Amsterdam, d'où il rapporte plusieurs cuivres qui comptent parmi ses beaux : *Amsterdam vu de Victoria Hôtel, Bords de l'Amstel, une Rue du Quartier juif, le Nys* (1901). Il se trouve à Amiens, devant la cathédrale, un jour d'inventaire, et il se complaît à opposer au colossal monument exprimé dans tout son caractère le grouillement de la foule lilliputienne. Il passe à Reims et exécute une gravure magistrale de la cathédrale alors dans le rayonnement de sa beauté.

AUGUSTE LEPÈRE — ÉTUDE D'ARBRES

*La Procession de Nantes*, bois gravé en couleurs, état du trait.

*Le Port de Nantes en* 1900.

Mais c'est Paris qui constitue pour lui l'intarissable source d'inspiration. Et, dans la courte suite de ses lithographies—procédé qui, avec la pointe sèche, va le moins à son talent robuste — la part de la grande ville est grande. *Y a un noyé !* l'une des premières, est aussi l'une des plus belles : quelle foule, quel mouvement, que de justesse dans les attitudes ! C'est ensuite *le Perruquier des débardeurs, Chiffonniers sur le Pont-Marie, l'Ile de Grenelle.* En tout une quinzaine de pièces qui s'échelonnent sur une période de douze ans.

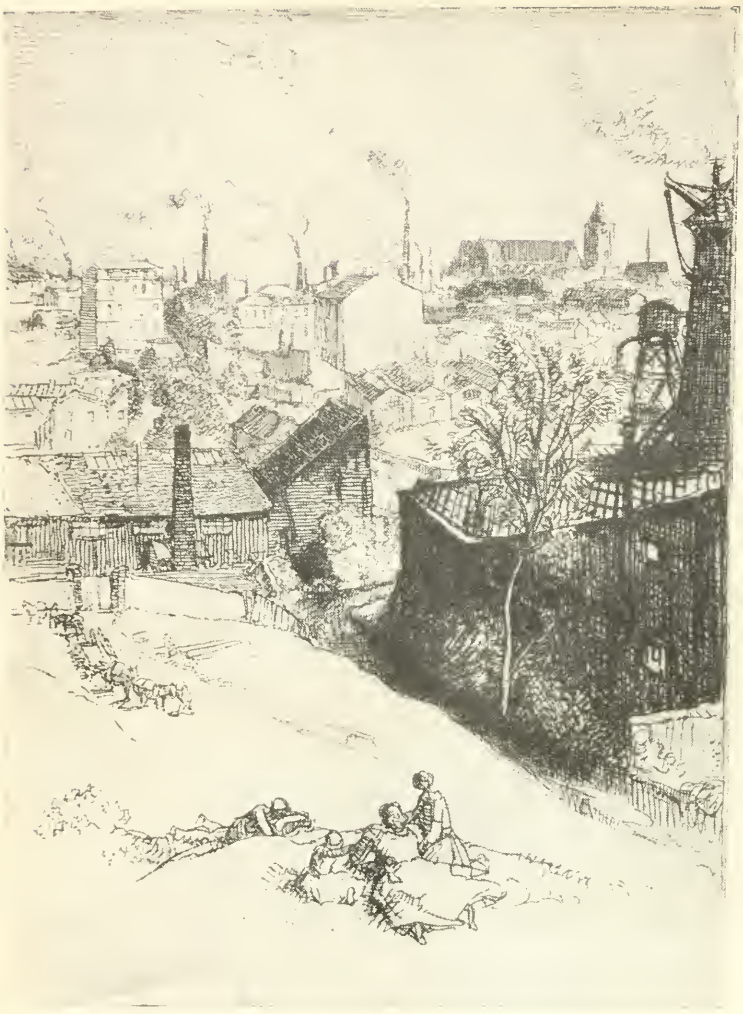
C'est aussi durant la même décade qu'il devait se passionner pour le livre : son ordonnance, sa présentation, son illustration. Soit qu'il participât à l'imagerie d'un volume, soit qu'il l'examinât en curieux, il avait été frappé par le divorce qui existait entre l'image et le texte imprimé. A combler cet hiatus il employa sa volonté, son talent, son goût très sûr. Quelques bibliophiles se laissèrent convaincre.

En 1894, M. Beraldi lui confiait l'ordonnance et l'illustration des *Paysages parisiens* d'Émile Goudeau ; en 1895, de *Paris au Hasard*, de G. Montorgueil ; en 1897 c'était le libraire Sagot qui lui demandait un almanach, *Paris-Almanach,* dont

(Bois gravé, état du noir)

le texte était de Charles Morice. Des sociétés provinciales ou parisiennes de bibliophiles suivaient. En 1900, pour la Société de propagation des livres d'art, il composait une illustration fameuse, bois et eaux-fortes, de *la Bièvre, les Gobelins, Saint-Séverin*, de J.-K. Huysmans. Alors, se passionnant pour la typographie, il monte chez lui un atelier d'où sortent entièrement composés, illustrés, tirés sous sa surveillance et sur sa presse, *Nantes en dix neuf cent*, *A Rebours* (1903), qui, ayant la valeur d'un manifeste, eut à subir l'injure des critiques bêtes avant de définitivement s'imposer — *l'Éloge de la Folie* (1906). Avec ces livres on empiète sur la dernière partie de sa vie.

Mil neuf cent a consacré sa réputation, qui est mondiale, tout ce qui sort de chez lui est aussitôt classé dans les cabinets d'amateurs. Alors Auguste Lepère, que les ordinaires accidents de l'âge n'atteignent pas, se remet à la peinture, au pastel. Où il passe les mois d'été dans sa demeure de Saint-Jean-de-Mont, en Vendée, et qu'il évoque en touches vigoureuses avec un grand souci de caractère les drames de l'Océan, des vents violents courbant les grands arbres de la côte, le pittoresque des



*Saint-Denis* (eau-forte). ED. SAGOT, ÉDIT.

foires et des marchés vendéens, ou encore que, touriste capricieux, il aille ici et là, c'est le travail toujours et gai, heureux. M. Gabriel Hanotaux, qui fut son compagnon durant certains tours de France et, je crois, en Italie, visitée seulement au printemps de 1912, le montre « un quignon de pain dans la poche, quittant la maison à des heures tout à fait indues, à pas de loup, comme un voleur, pour ne réveiller personne, et s'en allant par monts et par vaux travailler des journées entières devant un verger, le long d'un ruisseau ou devant les Alpes ».

La figure d'Auguste Lepère est destinée à grandir. Car il vaut non seulement par son œuvre, mais par ses exemples, son action novatrice. Après Bracquemond, nul n'a plus fait pour la gravure originale. Il a sauvé le bois de l'enlizement photographique, orienté vers de nouvelles destinées le livre, appris aux amateurs séduits par son art si convaincant à mieux regarder. Quel eût été son enseignement ? En fait, il n'a formé qu'un seul élève, mais qui, à lui seul, suffit pour répondre à la question : Jacques Beltrand.

Aucun autre pays ne peut vraiment opposer en ce temps une figure d'artiste aussi complète et d'une plus belle unité morale.

CHARLES SAUNIER

XI

LES domestiques effrayés s'empressèrent d'aller chercher le médecin de l'Ennemy qui ne comprit absolument rien à l'état de des Esseintes. Il bafouilla quelques termes médicaux, tâta le poulet, examina la langue du malade, tenta en vain de le faire parler, ordonna des calmants et du repos, promit de revenir le lendemain, et sur un signe négatif de des Esseintes qui retrouva encore de force pour improuver le zèle de ses domestiques et congédier cet intrus, il partit et s'en fut raconter par tout le village, les excentricités de cette maison dont l'ameublement l'était positivement frappé de stupeur et gelé sur place.

Au grand étonnement des serviteurs qui n'osaient plus bouger de l'office, leur maître se rétablit en quelques jours et ils le surprirent, tambourinant sur les vitres, regardant, d'un air inquiet, le ciel.

Une après-midi, les timbres sonnèrent des appels brefs, et des Esseintes prescrivit qu'on lui apprêtât ses malles pour un long voyage.

*Une page de « A. Rebours », édité par la Société « les Cent Bibliophiles » en 1903.*

A. Lepère. *La Route* (peinture).

# OPINIONS SUR LEPÈRE

## L'ART D'AUGUSTE LEPÈRE

Lepère est le maître d'un genre que l'École française avait un peu trop délaissé depuis les grandes époques du XVII^e et du XVIII^e siècle, la gravure originale. En fait il excellait en tout, et quel que fût le procédé d'interprétation auquel il eut recours : peinture, dessin, gravure sur bois, eau-forte, gravure en couleurs.

Sorti de la lignée d'Albert Dürer, de Rembrandt et de Callot, il serrait de près, parmi nos contemporains, Meryon, Rops, Bracquemond et surtout Vierge. En fait, il n'avait appris des autres que la technique ; mais son art lui appartenait en propre : spontané, abondant, multiple, toujours semblable et toujours nouveau, Lepère fut un grand, un inépuisable créateur...

Par la gravure sur bois, par l'eau forte, par la gravure originale, Lepère s'était acheminé tout naturellement vers les arts du livre : illustration, impression, composition des titres, dessins des caractères, reliures. Les estampes sorties de sa main sont hors de pair. Déjà les pièces de son œuvre *l'Enterrement en Bretagne, la Procession à Nantes,* et surtout ce prodigieux *Portail de Reims,* qui est une des plus belles choses « noir sur blanc », provoquent les folles enchères. Ses livres sont incomparables, *les Paysages parisiens,* l'étonnant *A rebours,* de Huysmans, *le Balzac imprimeur* et *l'Eloge de la folie,* d'Erasme, déjà à peu près introuvables, sont disputés avec un véritable acharnement quand ils passent en vente.

L'ingénieuse fertilité de son esprit, son goût de la nature, son intelligence, sa pénétration, son tempérament sincère et, dans un certain sens, religieux, toutes ces grâces de son génie et de sa conscience étaient servies par une main ferme, admirablement assouplie et toujours sûre d'elle-même...

Dans les dernières années de sa vie, Lepère avait « sorti » de lui-même le peintre qui s'était replié si longtemps sous le noir du labeur d'imprimerie. Les dunes roses de sa chère Vendée, les sapinières vert bleu de Saint-Jean-de-Mont, les rivages âpres de la mer de Bretagne l'avaient pris dans leur sortilège. On a vu, à l'une des dernières expositions, une « œuvre » de Lepère presque inconnue et qui a révélé en lui un étonnant virtuose de la couleur. Une touche légère et à fleur de toile, une caresse de l'œil, une délicatesse, une finesse, une tendresse des tons qui ne font qu'exprimer les vibrations de la lumière dans les pleins midi d'été ou aux cré-

*Les Quais (eau forte).*

*Le Marais vendéen (eau forte).*

*Jour des mendiants à Saint-Jean-de-Mont* (peinture).
La maison de l'artiste figure au fond du tableau.

pinceaux nuancés de l'automne, un art direct, naïf et presque touchant chez un si grand artiste qui se remettait à l'école de la nature et négligeait toute servitude pour « s'amuser à peindre », telle est cette production qui occupa ses dernières années et qui lui donna ses dernières joies. Le peintre a négligé d'achever des œuvres que l'admiration publique, une fois éveillée, attendait de l'illustrateur. Qu'importe ! Lepère est lui-même partout.

La valeur d'un tel artiste n'apparaîtra que dans l'avenir. Un si admirable Français va manquer à la France à l'heure où elle reprend sa place dans le monde. Lepère manquera ; mais il ne sera pas oublié : car il a ouvert des portes qui ne se refermeront pas.

GABRIEL HANOTAUX.

(*Le Figaro*, 2 décembre 1918.)

## L'ŒUVRE DE LEPÈRE

Lepère est exactement le type de l'artiste d'autrefois qui s'avouait plus artisan qu'artiste. Et c'est déjà reposant, dans un temps où le moindre raboteur de parquets, le moindre colleur de tentures a une esthétique, d'entendre parler près de soi de métier ou de travail tout bonnement. Jadis les braves gens qui se respectaient laissaient ce nom d'artiste aux cabotins ou aux merlans et ils se faisaient appeler simplement : peintres, sculpteurs ou graveurs suivant leur état. Mais nous avons changé tout cela.

Lepère est donc le type parfait du faiseur d'images d'autrefois, adorant son métier, lui donnant tous ses jours, y puisant toutes ses joies et toutes ses forces et, au besoin, les consolations nécessaires aux heures rudes de la vie ; il est le maître, parvenu aux plus hauts grades de sa corporation, qui, l'existence modestement assurée, se donne enfin la satisfaction de faire son affaire comme il la comprend...

Il est devenu le plus extraordinaire graveur sur bois : les virtuosités les plus subtiles du métier n'ont plus de secrets pour sa main, alerte, vive, nerveuse, qui se joue de toutes les difficultés, qui rivalise avec tous les autres modes d'expression de l'estampe et qui défie jusqu'à la peinture. Et ce phénomène se produit juste à l'heure fatale où la gravure semblait condamnée par la découverte et l'emploi, chaque jour plus activement répandu, des procédés photographiques.

L'une des formes les plus irrémédiablement atteintes de cet art était surtout la gravure sur bois...

Son champion le plus actif, le plus vaillant, son chef et son porte-étendard à la fois, fut Lepère. Il résume en lui l'histoire de la gravure sur bois depuis trente ans. Et ce qui fait

AUGUSTE LEPÈRE — FIN DE JOURNÉE

les heures ? Que dire encore de ces imbéciles qui, dupes d'un gueux imposteur qui a voulu se divertir, ou leur escroquer de l'argent, imaginent qu'il n'y a qu'à porter certaines amulettes et à marmotter certaine

oraisons pour tout obtenir, richesses, honneurs, plaisirs, bonne chère, santé constante, longue vie, saine vieillesse, et enfin la première place dans le ciel, après Jésus Christ ? Bien entendu que ce sera le plus tard possible. Ils ne désirent les jouissances éternelles que pour le temps où ils seront arrachés à celles de la terre, qu'ils quitteront à leur grand regret.

ÉLOGE DE LA FOLIE

l'originalité de sa physionomie dans cet art propre, ce n'est pas seulement qu'il y a été l'artiste le plus complet, le plus libre, le plus audacieux et le plus vivant, c'est aussi qu'il y a poursuivi une carrière, en apparence paradoxale et contradictoire, mais qui témoigne de la sûreté de son intelligence artistique et de son jugement.

LÉONCE BÉNÉDITE.

(*Art et Décoration*, janvier 1904.)

*Le 8 mai 1912, sur l'initiative de M. A. Lotz-Brissonneau, les amis d'Auguste Lepère avaient organisé un banquet à l'occasion de sa récente promotion au grade d'officier de la Légion d'honneur. De la plaquette où ont été réunis les discours prononcés en cette circonstance (Ed. Sagot, éditeur), nous détachons quelques fragments d'intérêt général. Et d'abord ce passage de l'allocution présidentielle de M. Guist'hau, alors ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts :*

Vous avez su, dans l'œuvre immense qui est vôtre, joindre la pratique à la théorie. C'est ce que nous voudrions voir introduire dans l'éducation nationale : il ne suffit pas que la jeunesse trouve dans les ouvrages mis entre ses mains une théorie pure, quelque éclaircie sur le côté intellectuel, il faut en même temps ouvrir devant ses yeux le livre de la vie pour qu'elle puisse l'étudier du côté pratique et en tirer un réel profit. Pendant de longues années, vous avez travaillé à transformer l'illustration par la gravure sur bois ; vous avez donné à cet art un développement inconnu jusqu'alors et une perfection dans la forme qui le rend précieux. Voilà ce qu'a fait le grand artiste que vous êtes et que nous fêtons aujourd'hui.

GUIST'HAU.

*Le critique d'art Roger Marx analysait ainsi l'œuvre considérable et varié du grand artiste :*

...Votre carrière n'est qu'une suite d'émancipations ininterrompues, qu'une protestation contre les engouements de la mode et les routines du préjugé. Quand vous commencez à exposer au Salon, la peinture s'égare dans un naturalisme de convention ; vos tableaux, ceux que l'on peut voir, car l'honneur du refus ne vous fut pas épargné, tranchent sur les toiles qui les entourent, par le tracé de la composition et la notion de l'effet : ils se rapprochent de ces paysages historiques, classiques que l'on méprisait naguère et que l'on se reprend à aimer aujourd'hui. S'agit-il de la gravure sur bois ? Avant vous, tout s'enveloppait dans la brume, tout se confondait dans le brouillard, et tout se ressemblait ; nouvelle révolte et nouvelle conquête de votre part ; vous substituez au bois de teinte le bois de trait. L'eau-forte, qui bénéficie chez vous de toutes les magies du clair-obscur, réagit contre les improvisations hâtives et les griffonnis à claire-voie. De même, il vous appartiendra de relever de sa déchéance le livre illustré... Il ne vous suffit pas de créer des livres sans pareils, vous songez à leur assurer une parure

*Bois gravés extraits des « Marchés Normands » pour la « Société des Bibliophiles normands ».*

*Vieilles Maisons à Tours* (eau-forte). [illegible]

*Le Ballon* (eau-forte). [illegible]

*La Mort au le monde* (bois gravé).

qui, à chaque page ou, du moins, dans chaque numéro, contient ces trois noms : Morin, Vierge et Lepère ; vous aviez donné les bois superbes sur Paris pour le *Harper's* ; enfin vous aviez donné la série de l'Exposition de 1889, où se trouve cette prodigieuse planche de la Tour Eiffel portant sa tête dans les nuages ; vous aviez donné toutes ces pièces qui, aujourd'hui, se paient au poids du billet de banque, tout ce premier œuvre merveilleux qui, d'emblée, vous a fait Lepère ; vous avez alors désiré entrer dans le livre illustré et vous en avez fait deux pour un bibliophile : *Paysages parisiens* et *Paris au hasard*, éléments d'une tétralogie qui s'est complétée pour d'autres par *La Bièvre* et par *Nantes en 1900*... Lorsque ces deux livres ont paru, ils ont été l'objet d'une analyse par un maître : Bracquemond, dans une brochure spéciale vivement élogieuse et sagace...

HENRI BÉRALDI.

[illegible]gne de leur magnificence, et, lorsque le [illegible]ir n'offre que des décors désuets ou anodins, [illegible]us en faites l'équivalent de la peinture par [illegible] somptuosité de l'effet, sans cesser pourtant [illegible] témoigner votre respect constant des lois [illegible] la matière.

L'âme et les fièvres de notre temps palpitent en vous, et cependant le spectacle de votre œuvre fait refluer le souvenir vers les primitifs, ignorés et illustres, humbles gens de métier à leur début et qui s'élevèrent par degrés aux plus fiers sommets de l'art et de la pensée.

ROGER MARX.

*M. Henri Béraldi s'était fait plus particulièrement [illegible] des bibliophiles :*

...Vous veniez de terminer la grande première partie de votre œuvre ; vous aviez donné vos bois du *Monde Illustré* (période de M. Hubert), c'est-à-dire de ce livre magnifique

*Enfin M. Jacques Beltrand apportait à Lepère l'hommage des jeunes artistes :*

...Vous jouissez du rare privilège d'être admiré sans jalousie et d'être aimé sans intérêt. C'est presque un miracle. Et ce qu'il y a de plus étonnant dans ce miracle, c'est qu'il semble s'être fait à votre insu. On dirait que c'est sans y prendre garde que vous avez conquis tous les suffrages. Cela tient sans doute à ce que votre œuvre n'est pas seulement celui d'un artiste de grand talent : inattendue, primesautière, gaie, oserais-je dire, insouciante comme la jeunesse, elle est forcée de plaire à tous ceux qu'un laborieux métier n'a pas encore vieillis. Mais ce n'est pas seulement parce que les jeunes retrouvent en vous les précieuses qualités de leur âge qu'ils vous aiment, c'est encore parce qu'ils savent que vous les aimez...

JACQUES BELTRAND.

[illegible]

BIBLIOGRAPHIE. — [illegible]

*Reliure.* Appartient à M. Béraldi.

**ICONOGRAPHIE. — Bois.** — FRANCE (PARIS) : *Boulevard Montmartre, le soir* (Le) (209), épreuve signée, 1909. Vente *Belinac* : 455 francs. — *Boulevard, près la Porte Saint-Denis* (Le) (227), épreuve d'état, sur Japon pelure, timbrée et signée, 1910. *Marquis de B.* : 380 francs — *Montagne Sainte-Geneviève, rue de l'Estacade* (La) (216), épreuve sur Japon pelure, signée, 1909, Vente *Belinac* : 400 francs. — *Place de l'Opéra* (225), épreuve sur Japon, signée, 1909. Vente *Belinac* : 470 francs. — *Quai de l'Hôtel-de-Ville, Paris* (152), 1er état, sur Japon pelure (avant que le marchand d'habits n'ait été effacé), signé, 1909. Vente *Belinac* : 350 francs. — *Retour du Bois, place de l'Etoile* (221), 1er état, sur Japon, signé, 1909. Vente *Belinac* : 535 francs. — *Stryge de Notre-Dame* (Le) (212), épreuve sur Japon, signée, 1909. Vente *Belinac* : 600 francs. — *Rue des Barres, Paris* (La) (153) 1er état sur Japon pelure, signé, 1909. Vente *Belinac* : 420 francs. — FRANCE (PROVINCE) : *Belle croix* (Le plateau de), *le Clovis* (208), épreuve sur Japon pelure, signée, très rare, 1909. Vente *Belinac* : 480 francs. — *Marlotte, le matin* Carrefour des forts (199), épreuve sur Japon pelure, signée, 1909. Vente *Belinac* : 350 francs. — *Rouen* (La cathédrale de), 1888 (177), épreuve du 1er état, tirée à 6 épreuves sur Japon pelure, signée, 1909 Vente *Belinac* : 510 francs. — ETRANGER ET DIVERS (LONDRES) : *Le Parlement à 9 heures du soir.* (231), fumé, épreuve tirée à 12 épreuves, signée, 1909. Vente *Belinac* : 1.650 francs. — *Convalescente* (240), 1er état, sur Japon, signé, 1909. Vente *Belinac* : 250 francs.

**Eaux-Fortes.** — FRANCE (PARIS) : *Carrière d'Amérique, près Paris* (108), 1er état sur Japon, tiré à 6 épreuves, signé, 1909. Vente *Belinac* : 310 francs. — *Grand marché aux pommes* (Le) (35), 1er état, tiré à 5 épreuves, signé, 1909. Vente *Belinac* : 230 francs. — *Laveuses* (Les) (91), 1er état, tiré à 4 exemplaires, signé, 1909. Vente *Belinac* : 255 francs. — *Pont-Neuf* (Le) (124), 1er état, tiré à 6 épreuves, signé, 1909. Vente *Belinac* : 245 francs. — *Rémouleur* (Le) (L. B. 5), 1er état, signé, 1908. Vente *Gerbeau* : 226 francs. — FRANCE (PROVINCE) : *La Cathédrale d'Amiens*, jour d'inventaire, épreuve sur Japon signée, 1911. Vente *Manchon* : 305 francs. — ETRANGER : *Retour de Greenwich, la nuit*, la grande planche (31), 2e état, signé, 1908. Vente *Gerbeau* : 300 francs.

**Lithographies.** — *Perruquier des débardeurs sous le pont Saint-Michel* (Le) (300), 2e état en deux tons, avec le croquis, 1909. Vente *Belinac* : 250 francs.

**Vente Lotz-Brissonneau.** — FRANCE (PARIS) : *Bassin des Tuileries* (Le) (croquis aquarellé), 1918 : 400 francs. — *Boulevard, près du Vaudeville* (Le), épreuve sur Japon mince, signée, 1918 : 300 francs. — *Combat contre la neige, quai aux Fleurs*, épreuve signée, 1918 : 340 francs. — *On répare le Pont-Neuf* (dessin à l'encre de Chine, avec rehauts), signé et annoté, 1918 : 400 francs. — *Quai de l'Hôtel-de-Ville* (Pointe de l'île Saint-Louis), dessin à la mine de plomb, signé et annoté. *Croquis pour ma planche*, 1918, 705 francs. — Le même motif, épreuve sur Japon: signée, 1918 : 310 francs. — *Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève* (La), épreuve sur Japon pelure, signée et timbrée, 1918 : 1.105 francs.

*Monogramme de Auguste Lepère.*

AUGUSTE LEPÈRE — LES FUGITIFS

JACQUES BELTRAND — LA CATHÉDRALE D'AMIENS

# STRASBOURG, VILLE DE BEAUTE

Dans les rues de Strasbourg, toutes pavoisées de drapeaux français, à quelque endroit que l'on s'arrête, on aperçoit la cathédrale. Elle est la souveraine de la région. Elle est le génie du lieu. Elle est le guide toujours présent. Elle est le divin moteur conducteur de l'incomparable symphonie architecturale que forme la ville.

Combien la cathédrale de Strasbourg est à nous ! L'ogive n'apparaît en Allemagne que vers 1240. C'est un Français Wallon du pays de Liège, qui commence la cathédrale de Cologne en 1248 : *opus francigenum*, comme disait le doyen de la collégiale qui l'avait fait venir de Paris pour construire une église à la française.

Agée de cinq siècles, la cathédrale de Strasbourg reste fraîche comme un matin de mai. Sa beauté, son faste, son charme, expriment toutes les énergies secrètes du fond desquelles elle a jailli. Nulle part on ne saurait trouver diversité si opulente ; nulle part, si forte unité. Voilà, n'est-il pas vrai ? les éléments mêmes de la Beauté humaine.

Elle occupe divinement l'endroit le plus élevé de l'antique cité romaine. Jadis il y eut là un temple de pierre consacré à Hercule ; puis un édifice de bois consacré à Jésus-

*Le Christ et saint Thomas à l'église Saint-Thomas.*

Christ. Au XIe siècle, tout fit place à une construction romane dont on démêle encore des vestiges : la partie gauche de la crypte, une partie du chœur, du transept nord, du transept sud, et, au transept sud, deux fenêtres en plein cintre, en face de l'horloge. Depuis plus de huit cents ans, par ces fenêtres-là, pénètre la lumière du doux ciel strasbourgeois. Ces vestiges de style roman conservent une noblesse puissante et délicatement harmonieuse.

Au mur du transept, près de la nef, en face de l'horloge, on découvre l'endroit où le gothique s'est substitué au roman. C'est, en art, la limite d'un printemps remplacé par un autre printemps. La grande nef gothique, dans sa magnificence, a été achevée en douze ans, vers 1275.

Le 25 mai 1277, on commença la façade et les tours. Cette façade est un miracle de poésie française. Ses trois étages, séparés par des galeries, étalent une parure de clochetons, d'arcades, de meneaux, de colonnettes, qui, au lieu de les charger, les sublimise. La ravissante rosace de quatorze mètres fut la « dernière pensée » de l'architecte Erwin, mort le 17 janvier 1318. S'il avait vécu plus longtemps, il aurait élevé les deux tours à partir du second étage. Son plan fut abandonné. Réunies par un raccordement, les bases des deux tours formèrent un troisième étage. On renonça à élever la tour du Sud. On éleva celle du Nord, et d'un jet irrésistible, sur cette tour, on lança à travers les nues cette flèche qui est le bijou triomphal de la cité.

L'incomparable chef-d'œuvre n'est pas anonyme. Dans un document de 1284, à côté du nom de maître Erwin, architecte, se trouve le nom de Heinrich Vehelin, entrepreneur. Vinrent ensuite, comme architectes, Gerlach (1341), Kuntze (1372), Ulrich (1399), enfin Hulz (1419), à qui on doit la flèche dont l'achèvement fut fêté le jour de la Saint-Jean 1439.

Obélisque à huit pans, tout illustré de découpures téméraires et ravissantes, la flèche compte six étages disposés en pyramide. Chacun de ces étages se compose de tourelles reliées par des passerelles ciselées. Sur le sixième repose la lanterne où

Façade de la cathédrale.

*Portail de droite : les Vierges sages et les Vierges folles.*

accèdent huit escaliers tournants, ajourés comme une guipure. De là, par des degrés pratiqués à l'intérieur, on parvient, en se tenant à des barres de fer, jusqu'à la « couronne ». Au-dessus s'étend une mignonne plate-forme, qui s'appelle « la rose ». Nulle rose ne fut plus céleste. Et, du sein de cette rose, la flèche s'élance de nouveau. Elle forme une croix de deux mètres qui se termine par un bouton surmonté d'un paratonnerre. L'ensemble a 143 mètres. La première plate-forme est à la hauteur

*Portail de gauche : le Sabatier et les Vierges (1904).*

de *Notre-Dame* de Paris, c'est-à-dire de 66 mètres, *Saint-Pierre* de Rome n'a que 133 mètres.

La Cathédrale a pour voile brodé, toute une encyclopédie de pierre : Naissance du monde, Déluge, Buisson Ardent, Cène, Mort de Judas, Mort de Jésus. Le sang qui coule des plaies de Jésus crucifié arrose le squelette d'Adam et vivifie l'humanité ! Voici les Vertus et les Vices. Les Vertus se dressent, pures et vibrantes : l'une, plus

dédaigneuse ; l'autre, plus indignée. Toutes, le sourcil froncé et la lèvre amère, percent de leur lance la tête des démons qui figurent les Vices. L'un de ces démons est atteint à la joue, l'autre à la tempe. Ah! belles Vertus impitoyables. Près d'elles, les Prophètes et les Patriarches, également éloquents et superbes, se caractérisent par une inépuisable diversité d'attitudes, d'expressions, de sentiments secrets.

Au-dessus des Prophètes, Salomon s'assied sur un trône que gardent des lions. Au-dessus de Salomon, se tient la Vierge avec l'Enfant. Notre-Dame de Strasbourg semble sourire à notre drapeau ressuscité !

Le long des tours court une frise où les Passions sont représentées en figures symboliques, dont quelques-unes ont une bouffonnerie déconcertante. Plus loin, voici des sirènes ; voilà des hommes combattant des bêtes fauves ; voilà Moïse et le serpent d'airain ; Jonas et la baleine. Sur les galeries du premier étage, dans des niches, chemine une cavalcade héroïque : le premier cavalier est Pépin le Bref ; le dernier, Louis le Grand. On cherche des yeux le maréchal Foch.

Le portail principal offre la plus émouvante série de statues : les Vierges sages et les Vierges folles. Rigides et fières, les Vierges sages ont conservé leur lampe pleine d'huile. Les Folles, nos pauvres sœurs, ont laissé tomber l'huile et, parfois, la lampe. Leur visage marque le dégoût du mal naguère savouré. L'une d'elles, si belle toujours, profil droit, chevelure ondulée, corps délié et frissonnant, nous regarde avec une telle expression de peine que notre cœur sent l'angoisse qui est au sien. A côté des Vierges folles, ironique pasteur de ce troupeau de deuil, se tient le Tentateur, au splendide appareil, au sourire énigmatique et mauvais, au dos déjà rongé de vers et de serpents.

Le petit portail du Nord a pour décoration *le Martyre de saint Laurent*. Parmi des trèfles et des balustres, c'est une scène de puissant relief, de turbulente agitation, d'opulente fantaisie. Goût contestable ? Sans doute. Mais quelle touchante prodigalité !

Deux portes à plein cintre forment le petit portail du Sud. A ce portail a collaboré, dit-on, cette Sabine que la légende donne pour fille à Erwin. Sur le fronton, le Couronnement de Marie et la Mort de Marie forment la plus dramatique décoration. Deux apôtres soulèvent, l'un la tête, l'autre les pieds de la Vierge. Une femme en pleurs s'accroupit près du chevet. La main de Marie retombe sous les plis de son voile. Jésus, ressuscité une seconde fois, assiste la Mourante et la bénit, en tant que Dieu et en tant que fils. Comment ne pas rappeler aujourd'hui qu'un de nos plus grands peintres contemporains, Delacroix, a voulu, en mourant, avoir sous ses mains le moulage de la *Mort de Marie* ! Évoquons à Strasbourg, en ce moment, le souvenir de Delacroix. Lui seul peut-être aurait pu, par le prestige de sa palette, rendre la splendeur divine des fêtes où l'Alsace entière, éperdue d'amour et de joie, s'est jetée dans les bras de la France.

A gauche du portail sud se dressent la Nouvelle Loi, l'Église victorieuse ; à droite, l'Ancienne Loi, la Synagogue vaincue. La légende attribue à Sabine ces deux figures dont la seconde, l'Ancienne Loi, la Vaincue, respire une beauté poignante. Cette femme fléchissante et frêle, c'est un roseau brisé, un roseau saignant. Sous le bandeau qui couvre ses yeux, on distingue ses paupières closes, de même que, sous l'étoffe qui couvre sa poitrine, on sent la palpitation de son cœur.

LA MORT DE LA VIERGE

L'Église

Montons maintenant sur la cathédrale où flottent pour toujours les trois couleurs de France. Du haut de la plate-forme, le panorama de la ville, de la plaine, des peupliers qui bordent le Rhin, des Vosges, de la Forêt-Noire, est une féerie dont on sort enivré et rompu. A la base de la flèche sont gravés, en belles lettres régulières, des noms innombrables. Quelques-uns éclatent soudain : Goethe, Herder, Uhland, Lavater, Klopstock, Voltaire... Jadis, les voiteurs pouvaient se faire inscrire sur ces pierres, comme sur un registre sublime. A leur appel, un brave ouvrier, prenait-on ce-soir toujours prêt. Comme l'espace était limité, il grattait des noms anciens pour faire place à d'autres. On a interdit ce genre de travail. L'édifice risquait de s'évanouir peu à peu en poussière de vanité humaine.

La Cassagne

Le moment est venu d'entrer ! L'intérieur est d'une majesté enivrante. En un espace de cent dix mètres de long et quarante et un de large, on admire un porche de trois travées, trois nefs de sept travées, un transept à deux nefs, plusieurs chapelles, une abside particulièrement délicieuse. L'âme avec un élan passionné, s'élance vers ces voûtes. Ce qui la frappe et charme d'abord, c'est la

nudité vraiment divine de l'édifice tout entier. Les yeux s'enivrent à la douceur que répandent les discrètes fenêtres des bas-côtés, à l'allégresse dont rayonnent les fenêtres royales de la grande nef. Au chœur surélevé accède un grave escalier de vingt marches. La nef est toute d'éblouissement; le chœur, tout de recueillement. Sa sévérité magnifique, l'austérité somptueuse de son vitrail unique, tout, jusqu'à l'épaisseur bien calculée du style roman, contribue à replier sur elle-même pour la méditation l'âme que l'efflorescence de la nef avait trop portée à l'extase. Le transept aux vastes proportions reste de roman pur. Un seul de ses piliers, celui des Anges, est déjà gothique. C'est, répétons-le, dans le mur de ce transept, du côté de la nef, en face de l'horloge, que la construction ancienne a été interrompue, puis continuée dans un nouveau style. On croit entendre un admirable poème qui s'arrête court sur les lèvres d'un premier poète, et que, soudain, un second poète reprend, dans un rythme nouveau, mais dans la même inspiration. La grande nef tout entière est gothique. Achevée après la victoire des citoyens de Strasbourg sur leur terrible évêque, Walter de Geroldseck, elle est un hymne de joie, un hosannah de liberté.

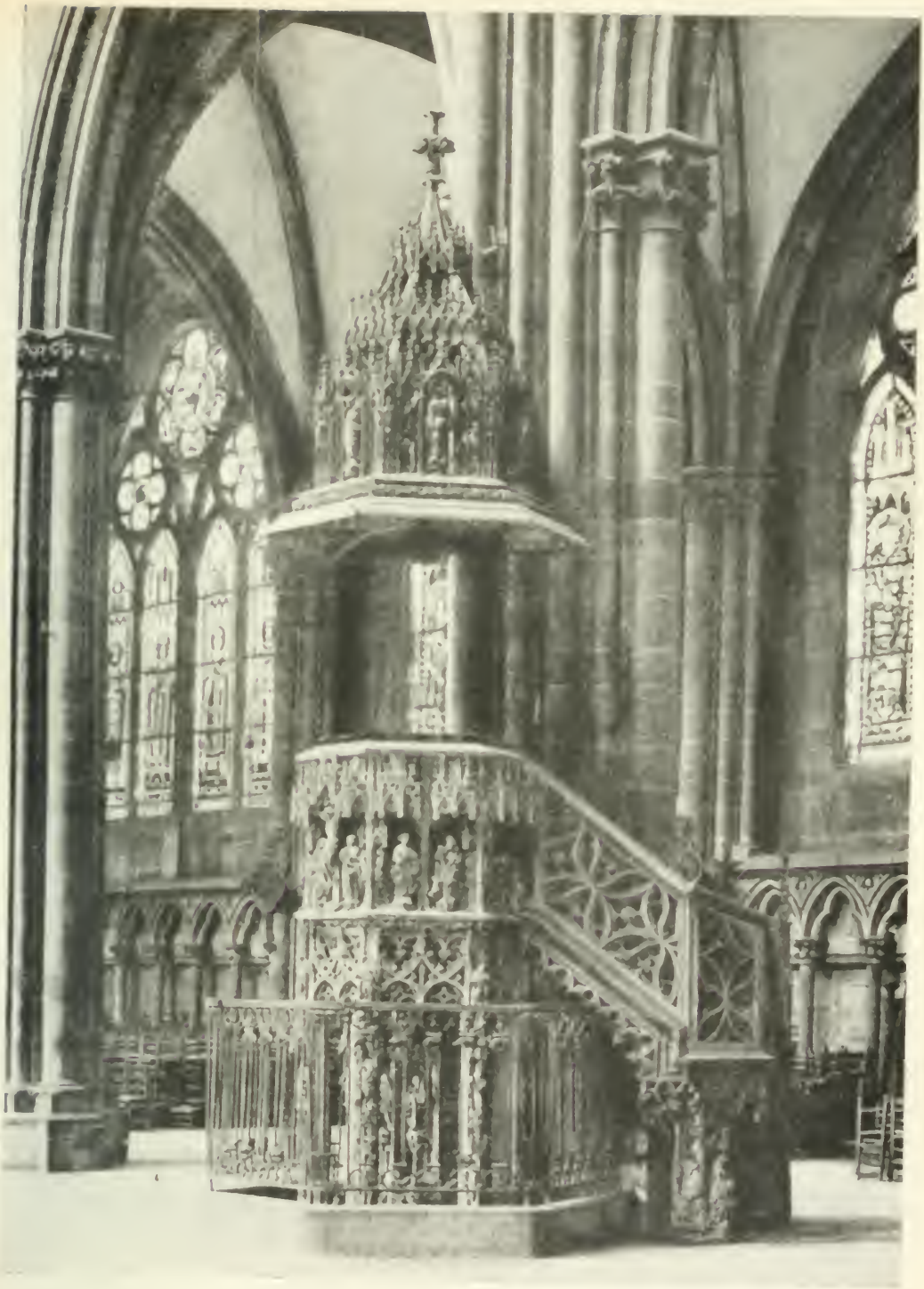
Ici chaque siècle a dit son ambition; chaque artiste a fait sa confession. Protestante depuis 1525, la cathédrale est redevenue catholique depuis 1681. Ses vitraux étincellent d'une poésie sans pareille. Ceux de la fenêtre qui avoisinent le chœur et ceux du transept sud datent du XII^e siècle, ceux du transept nord, du XIII^e; ceux de la nef, du XIV^e; ceux du porche, du XV^e Dans la gloire prismatique de leur apothéose, les rois, les empereurs, les saints, aux attitudes hautaines, aux costumes éblouissants, nous suivent de leurs grands yeux cernés de plomb. Les orgues de pourpre sombre, où brille sourdement l'or des sculptures, furent données à la cathédrale après le traité de Rastadt (1714). Elles portent ce distique de forme léonine :

*Pax datur : ingentes junxit Pax aurea mentes.*
*Conjunxitque bonos musica lœta tonos.*
C'est la paix. La paix d'or joint les cœurs généreux :
Ainsi fait la musique avec les sons heureux.

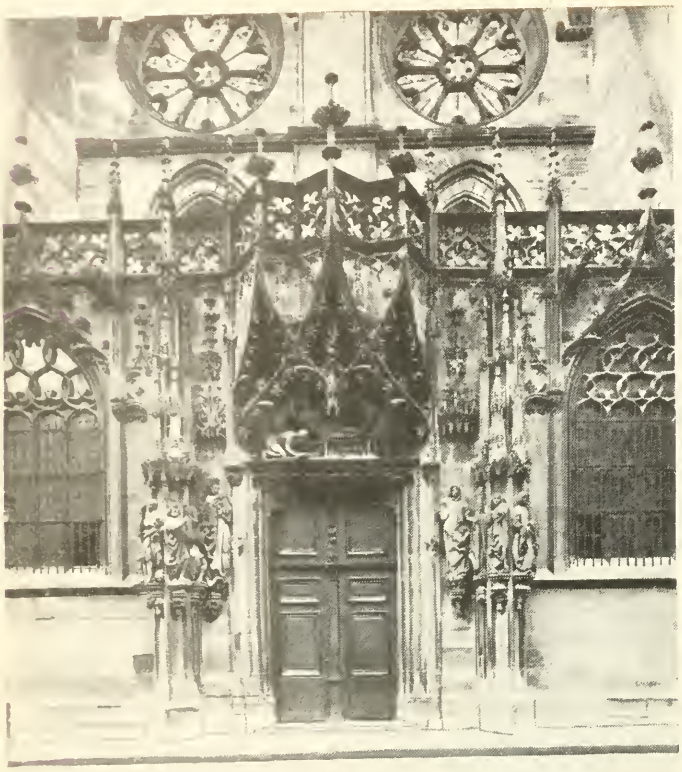
Ces vers, qui nous étaient si pénibles à lire avant 1914, sont pour nous, aujourd'hui, un régal dans la fête. Gloire à la paix d'or pur, à la paix du droit !

A la droite du chœur, nous retrouvons le *Pilier des Anges et des Évangélistes* Dans ce délicat massif de colonnes, des anges sonnent la trompette, au-dessus des Évangélistes pensifs et parlants. Prodige de suavité ingénieuse ! En tout l'édifice l'artiste a choisi ce pilier et s'est donné pour tâche d'y fixer son rêve de séraphique harmonie.

Au-dessus de l'horloge, dans une galerie extérieure, un homme de pierre accoudé à une estrade se penche vers nous. Une légende prétend que cet homme est Erwin. L'architecte se serait représenté contemplant pour l'éternité le pilier des Anges, chef-d'œuvre de sa fille Sabine. Sabine est-elle la fille d'Erwin ? L'homme de pierre est-il l'architecte ? Deux fois non. Certains érudits veulent, d'après le costume et le style, reconnaître Erwin à un autre endroit. A gauche du chœur, quand on descend à la chapelle de Saint-Jean où se trouve le tombeau de l'évêque Conrad de



*La chaire de la cathédrale.*



*Portail Saint-Laurent à la cathédrale.*

Lichtenberg (XIIIe siècle), on voit, dans un des piliers de ce mausolée, près de la fenêtre, la statuette d'un homme à demi-caché dans un manteau à capuchon. Ce serait là que se tiendrait Erwin, le maître de l'œuvre, modeste en un coin obscur de l'édifice sublime où règne sa pensée.

Les autres églises de Strasbourg, malgré toute leur valeur, s'éclipsent un peu près de la cathédrale. Buissons fleuris dans l'ombre d'un arbre enchanté !

*Saint-Pierre-le-Vieux* est la première église de Strasbourg qui ait adopté la Réforme. Pierre Philipp, disciple de Luther, y prêcha en 1520. Maints objets d'art y furent alors anéantis. Elle a été rendue aux catholiques en 1681. Mais le chœur, séparé de la nef, resta aux protestants. A l'entrée, sur la face intérieure de la muraille, quatre très curieux bas-reliefs de Veit Wagner représentent, en bois de tilleul, les scènes de la vie de saint Denis et de saint Pierre (1500).

A *Saint-Guillaume*, église fondée vers 1300 par la famille de Müllenheim, les vitraux, du XVe et du XVIe siècle, interprètent la vie de sainte Catherine, avec une splendeur pénétrante et un charme de bonté. On admirera des bas-reliefs en bois, dans le chœur, ainsi que les tombeaux des landgraves d'Alsace, Philippe de Werd (1332), Ulrich de Werd (1343) exécutés par le bon sculpteur Woelfelin de Rouffach. Le vendredi, 19 août 1870, un obus allemand tomba sur ce sépulcre.

*Saint-Thomas* a une silhouette inoubliable. Voici, dans sa forte austérité, la tour de l'Ouest, carrée, de style byzantin, placée au porche et datant peut-être du XIe siècle ; voilà, parée et festonnée, la tour gothique de l'Est, octogonale, placée au chevet, ceinte d'une gracieuse galerie et coiffée d'une superbe toiture. A l'intérieur, un bas-relief représente le Christ écartant sa tunique et prenant mélancoliquement la main sceptique de Thomas pour lui faire toucher sa plaie. Plus loin, le sarcophage de l'évêque Adeloch, ciselé comme une châsse, est une véritable orfèvrerie de pierre, de poésie, de mort. Au fond, dans une petite pièce, on montre deux momies modernes : un comte de Nassau-Sarrebrück et une jeune fille.

[illegible]

[illegible]

Dans le chœur de cette église discrète et simple se trouve, pompeux et compliqué, le mausolée de Maurice de Saxe, par Pigalle. Couronné de lauriers, le vainqueur de Fontenoy, ce géant qui brisait un écu de six livres entre ses doigts et tournait gaiement un madrigal, descend les marches du tombeau. Gisent autour de lui, percés par ses coups, l'aigle d'Autriche, le lion des Pays-Bas, le léopard anglais. En vain, la France essaie de retenir son héros : la Mort, drapée dans un linceul, a préparé un lit ; elle ne saurait attendre. Hercule regarde et pleure. Parmi les drapeaux, un pauvre petit Amour — nous allions l'oublier ! — éclate en sanglots. L'éloquence allégorique déployée par le prestigieux sculpteur nuit à notre émotion. Dans ce tombeau il y a peut-être trop de faste pour qu'on sente une larme, même une larme d'Hercule.

Ponts fortifiés qui portaient une toiture et des herses, les *ponts couverts* étaient des ponts cuirassés. De ces *ponts couverts*, on découvre une longue suite de tableaux tout faits, décors sans nombre pour des rêveries sans fin. Pignons aigus et suraigus, toits à auvents ciselés où s'ouvrent des lucarnes en gradins, les vieilles maisons de bois ou de pierre possèdent des poutres et des galeries qui sont des œuvres d'art : par sa collaboration le temps, ce prodigieux artiste, en a fait des chefs-d'œuvre. Sveltes cheminées qui semblent appeler les cigognes ! Emblèmes

*Intérieur de la cathédrale et pilier des Anges*

*Vieilles maisons sur les bords de l'Ill.*

sculptés ! Larges fenêtres à meneaux de pierre ! Escaliers en spirale ! Oriels en encorbellement ! Gracieux balcons couverts, à un étage, à deux étages, à trois étages portés sur des consoles ciselées ! Puits à clochetons ! Frises à la porte d'entrée ! Appartements commodes et tranquilles où fleurit l'hospitalité ! N'est-ce pas là l'illustration du plus féerique poème architectural ?

La Grande-Rue, artère principale du vieux Strasbourg, c'est l'ancienne voie romaine de Saverne. Après l'avoir parcourue, si vous voulez voir le plus possible de ce vieux Strasbourg, perdez-vous résolument dans ses vieilles rues et même dans ses vieilles ruelles. Voici, près de la cathédrale, la maison dite *Kammerzel* du nom d'un de ses derniers propriétaires, un épicier du XIXe siècle, maison de bois aux soixante-quinze fenêtres délicatement ciselées, dont une reproduction a figuré à l'Exposition universelle de Paris, en 1900. Voici, rue Maroquin, 11, une maison avec un oriel en encorbellement : à sa porte, symbole d'hospitalité inépuisable, est sculptée une fontaine jolie

Voici, *rue des Pucelles*, 8, une autre maison à loggia, ancien hôtel Furstenberg, datée de 1767. Voici les vieux logis de la merveilleuse vieille rue du *Bain-aux-Plantes*. Anciennes tanneries à larges pans de bois, encorbellements à séchoirs, à triple rangs de greniers ; sujet inépuisable d'inoubliables gravures.

Voici la Grande-Boucherie. Reconstruite en partie vers 1770, elle abrite un musée d'art décoratif et industriel. Voici, près de la cathédrale, le *Frauenhaus*, à double pignon dentelé et adorné (« Œuvre de Notre-Dame », 1581) qui unit le gothique

en son automne et la Renaissance en son été. Voici le Palais *Cardinal des Rohans!*

Trois Rohans occupèrent successivement le siège épiscopal de Strasbourg : Armand-Gaston (1749-1756), Louis-Constantin (1756-1779), Louis-René-Edouard, le Rohan du Collier (1779-1790). Ces princes de l'Eglise édifièrent ce château, par chef-d'œuvre de goût français en Alsace. Commencé, en 1728, sur les plans de l'architecte français Robert de Cotte, il fut terminé en 1733. La façade qui regarde l'Ill a, dans son fronton, sa colonnade et ses statues, une majesté cordiale, un faste débonnaire qui, aux jours de fête, s'illumine à ravir. La porte qui s'ouvre sur la place de la Cathédrale est un exemplaire rare de fine décoration française. Grâce exquise, sobre et avenante du bois traité en toute perfection ! La galerie intérieure, harmonieuse et noble, annonce dignement les salles, les galeries, les cabinets que l'on va parcourir. Tout ce qu'il y a de noble, de doux et d'éloquent dans ces deux mots : *salon français*, se trouve exprimé ici par des signes d'élite. En traversant les salles, en montant ces escaliers, en entr'ouvrant ces hautes croisées, on savoure le plus grand air du temps jadis.

Ce *Château* a traversé de terribles épreuves. L'invasion y a installé des cours et la bibliothèque de l'Université. Aujourd'hui il abrite un très important musée.

La place Kléber est l'ancienne place d'Armes. C'est là que fut, pour la première fois, exécuté publiquement « le Chant de guerre pour l'armée du Rhin », qui, bientôt, s'appela la *Marseillaise*. Rouget de l'Isle, en garnison à Strasbourg, l'avait composé dans la nuit du 24 au 25 avril 1792. C'est sur cette place que fut établi l'échafaud révolutionnaire. C'est sur cette place qu'eut lieu, le 27 mai, la réception des

*Le Palais du Cardinal Préfecture.*

engagements volontaires. La statue de Kléber, qui lui a donné son nom, est du sculpteur strasbourgeois Grass. On lit sur le piédestal la phrase du héros alsacien : « Soldats, on ne répond à de telles insolences que par des victoires. » Devant cette statue, pendant quarante-huit ans, l'insolence allemande s'est donnée carrière. Enfin la France a répondu de la bonne façon : à la Kléber !

La place Gutenberg est dominée par l'ancien hôtel de ville, admirable édifice de pure renaissance, chef-d'œuvre des maîtres strasbourgeois, Paul Maurer et Jean Schoch. Ses deux étages ouvrent sur la place seize superbes baies contiguës, aux triples meneaux délicatement découpés. Cet hôtel est aujourd'hui occupé par la Société des Amis des Arts de Strasbourg et un Casino littéraire.

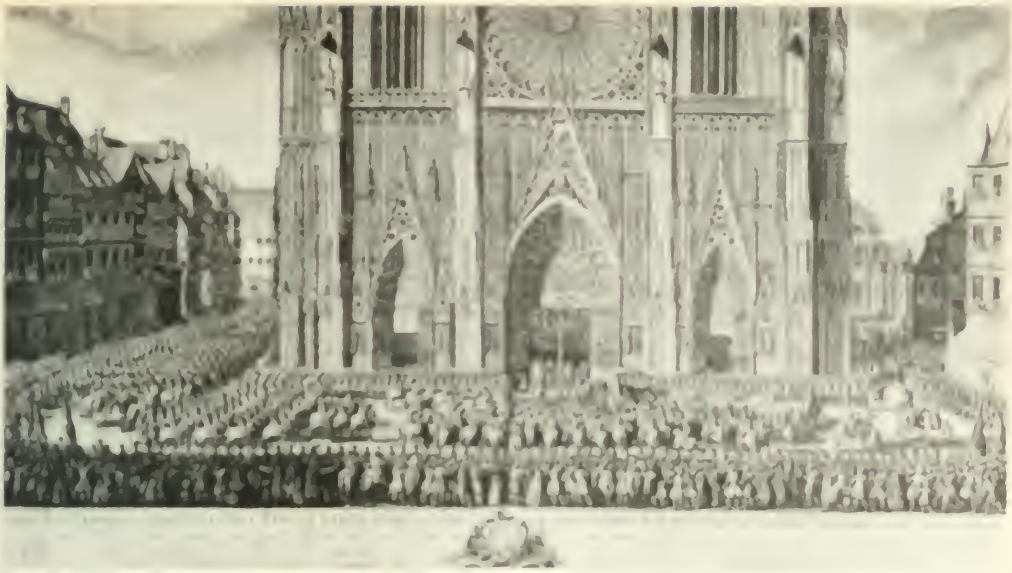
Non loin de la place Kléber, la place de l'Homme-de-Fer, *Yserne Mann*, porte, accroché à une muraille, un chevalier armé de pied en cape, la hallebarde en main. Ce devait être jadis l'enseigne de quelque maison de guet. C'est toujours une des plus chères curiosités strasbourgeoises.

Le *Broglie*, ancien marché aux chevaux, est une promenade essentiellement française où sont réunis des cafés, des kiosques, la mairie (ancien château des landgraves de Hesse, œuvre de Massol) ; l'hôtel du commandement général ; le théâtre, image réduite, mais si gracieuse, de l'Odéon. La promenade du Broglie a été plantée de tilleuls en 1900. Elle emprunte son nom au maréchal de Broglie, commandant militaire de l'Alsace. Au N° 4, dans l'hôtel de Müllenheim, habita Frédéric de Dietrich. C'est là que Rouget de l'Isle a chanté pour la première fois son Hymne de guerre. A la première minute du 1er janvier 1919, au balcon de la chambre où la *Marseillaise* avait été chantée pour la première fois, la *Marseillaise* s'est fait entendre souverainement. Après avoir, en d'incomparables batailles, délivré l'Alsace, sauvé le monde et vengé le droit, la grande chanson française

*Faïences de Strasbourg.*

STRASBOURG

LA MAISON KAMMERZELL



*Visite de Louis XV à la cathédrale de Strasbourg, le 5 octobre 1744.*
[illegible]

revenait, aux acclamations d'un peuple reconnaissant, se poser sur son mât. Le *Contades* et l'*Orangerie*, sereines promenades aux grands arbres imprégnés de haute aristocratie française, rappellent les plus illustres jardins des villes voisines : Bosquets de Lunéville, Pépinière de Nancy.

— « Oh ! belle ville de Strasbourg ! » dit notre vieille chanson populaire. A quoi les Allemands avaient répondu par l'organe d'un de leurs *Guides* : « Oui, et non ! Strasbourg n'était pas une belle ville. Mais elle allait pouvoir s'élever à la beauté. » Ce qui semblait beau à ce *Guide* allemand, c'est ce que l'Allemagne a imposé à Strasbourg depuis quarante ans !

Notre Strasbourg, c'est donc l'antique joyau emprisonné dans une gaine atroce de constructions récentes sans caractère, sans style, sans date. Et même parmi nos vieilles et nobles maisons surgissent des bazars « modern-schwob » où les couleurs des étalages et les prix des marchandises hurlaient à l'envi. Une partie du Contades a été escamotée au profit du palais Impérial. Ce palais a pour substance une affreuse pierre jaunâtre. On dirait une sous-préfecture boche enflée jusqu'à crever et d'autant plus provinciale. Il a coûté cinq millions de marks. Mais l'argent ne fait rien à l'affaire. L'architecte en est Eggert qui eut pour collaborateur Guillaume Ier.

Quelle que soit la rue que l'on suive pour sortir de Strasbourg, on rencontre une caserne. Les casernes allemandes ont bloqué la ville jusqu'en 1918. Aujourd'hui elles sont occupées par ses libérateurs. Strasbourg délivrée se débarrassera des laideurs trop insupportables. Le reste disparaîtra peu à peu dans son développement toujours si caractéristique et si français. D'ailleurs le monde entier qui ira en pèlerinage à Strasbourg ne verra en elle que la vieille ville de beauté et d'héroïsme.

EMILE HINZELIN

*Le Palais de Rohan, pendant les fêtes offertes au roi Louis XV, en 1744.*
(Gravure de J. Ph. Le Bas, d'après le dessin de J. M. Weiss.)

**BIBLIOGRAPHIE.** — Bernhard (J.) : *Saint-Marc et ses alentours à Strasbourg*. R. Schultz, 1878, in-4° 2 pl. 1 carte. — Blumstein fils (Félix) : *Glanes sur la cathédrale de Strasbourg*. Rixheim. F. Sutter, 1901. gr. in-4°, pl. — Delahache (Georges) : *La cathédrale de Strasbourg*, notice historique et archéologique. Paris, imp. et libr. D. A. Longuet. in-16, 1910, 4 pl. — Euting (Jules) : *Guide illustré de la ville de Strasbourg et de la cathédrale*. Strasbourg, 1886, in-16. — Flach (Jacques) : *Une Société littéraire au lycée de Strasbourg*. Amiens, 1889, gr. in-8°. — Hlitz (Paul) : *Les Filigranes des papiers contenus dans les immeubles strasbourgeois de* la Bibliothèque. Strasbourg, 1903, gr. in-4°. — Klotz (G) : *Recherches sur un bas-relief en bronze* attribué aux anciennes portes de la cathédrale. Strasbourg, Schultz, 1876, gr. in-8°, 2 pl. — Du même auteur : *Cathédrale de Strasbourg*. Projet de couronnement à établir sur la coupole du chœur. Strasbourg, R. Schultz, 1878 in-8°. — Kristeller (Paul) : *L'Illustration des livres à Strasbourg aux* XV*e et* XVII*e siècles*. Leipzig, 1888, in-8°. — Le Roy de Sainte-Croix : *Monographie de la cathédrale de Strasbourg*. Paris, in-4°, 1880. — Longpérier (Adr. de) : *Un faux Dieu*. Observation sur un bas-relief de Strasbourg. Paris. E. Leroux (S. d.), gr in-8°, fig. — Piton (Fréd.) : *La cathédrale de Strasbourg*. Strasbourg, 1861, in-8°. — Reiber (F.) : *Note sur la zoologie de la cathédrale de Strasbourg*. Paris, in -8°, 1882, 2 gr. — Reinhard (Aimé) : *Le Temple-Neuf à Strasbourg*. Strasbourg, 1888, in-4°, obl. — Rothrich (Mme Ernest) : *Vieux Strasbourg et vieille Alsace*. Paris, Fischbacher, in-16, 3 fr. 50. — Sabatier (Paul) : *La Cathédrale*, conférence. Paris, 1889, in-16. — Salomon (E.) : *Notice sur l'ancien Temple-Neuf et l'ancien Gymnase*. Strasbourg. R. Schultz, 1876, gr. in-8° fig. 4 pl. — Du même auteur : *Notice sur une ancienne maison de Strasbourg*. Strasbourg, R. Schultz, 1877, gr. in-8° pl. — Du même auteur : *Un Coin du vieux Strasbourg*. Strasbourg, R. Schultz, 1881, gr. in-8°, fig. et pl. — Save (Gaston) : *La Panagia du dôme de Strasbourg*. Strasbourg, E. Hubert et E. Haberer, 1877, in-16, 1 pl. — Schmuck (Fréd.-Guill.) : *Les Costumes strabourgeois*, édités au XVII*e* siècle par Fréd.-Guill. Schmuck, et au XVIII*e* siècle par Fried. et Guill. Schmuck. Paris, Berger-Levrault, 1889, in-8°, 101 pl. — Seyboth (Ad.) : *Costumes strabourgeois (hommes)* (XVI*e* XVII*e et* XVIII*e siècles*), 54 planches dessinées et gravées d'après des documents de l'époque. Strasbourg, Schultz, 1881, in-16. — Du même auteur : *Strasbourg historique et pittoresque*. Aquarelles et dessins par E. Schweitzer et Kœrtigé. Strasbourg, impr. Alsacienne, 1894, in-fol. — Schickelé (M.) : *Le vieux Strasbourg*. Conférence faite au cercle catholique de Strasbourg. Strasbourg, F. X. Le Roux, 1830, in-8°, 1 pl. — Vachon (Marius) : *L'Art pendant la guerre de* 1870-1871. Strasbourg, les musées, les bibliothèques et la cathédrale. Inventaire des œuvres d'art détruites. Paris, 1882, in-8°. — Weiss (J.-J.) : *Strasbourg, Metz et l'Alsace*. Paris, in-12, 1886, 3 fr. 50. — Welschinger (H.) : *Strasbourg*, pet. in-4°, fig. Paris, H. Laurens, 1905.

*Ivoire français polychrome*, [illegible] (Louvre).

# ART COMPARÉ

## LA PRIMAUTÉ ET LA SUPRÉMATIE DE L'ART DE FRANCE

TH. DE CORMONT, *Février*, Cathédrale d'Amiens, 1225.

LORSQUE Taine professait le cours d'esthétique à l'École des Beaux-Arts, ce cours qu'il résuma dans sa *Philosophie de l'Art* en oubliant d'y parler de l'*École française*, il semble bien qu'il continuait ce voyage symbolique que Barrès lui fait faire sur le lac de Côme, dans la cabine du vapeur, entre ses paperasses et ses fiches, malgré les splendeurs du dehors qu'il ne daigne pas regarder, mais qu'il résume, de confiance, au débarqué dans cette image littéraire : « Toute la journée, sans fatigue, sans pensée, j'ai nagé dans une coupe de lumière. »

Hélas ! notre histoire de l'Art français semble avoir été écrite de la sorte, dans les bibliothèques, loin des œuvres, devant un

GHIBERTI et BRUNELLESCHI, *Panneaux*, au Bargello, à Florence.

*Panneaux sculptés*, à la Sainte-Chapelle, à Paris.

*Vasari*, cette bible sacerdotale de la critique littéraire, entre les piles formidables des in-folios consacrés à l'*Art antique*, à l'*Art hollandais*, à l'*Art allemand*, à l'*Art flamand*, mais surtout à la *Renaissance italienne* qui aurait éduqué la France.

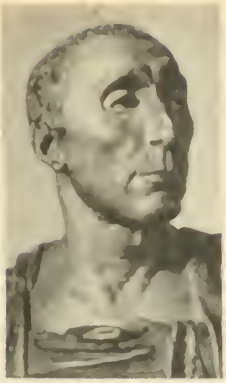
Or, cette Renaissance d'outre-monts n'est qu'un surgeon tardif de cette *Nativité de l'Art moderne* qui apparut en France, au début du XIIe siècle, car elle ne commence, d'après les dogmes livresques, qu'en 1260 à Pise, au Baptistère, avec cette semi-copie, par Nicolo Pisano, d'un sarcophage du Campo Santo voisin.

En 1260, nos *Imagiers*, provisoirement anonymes, avaient déjà peuplé la France et une bonne partie de l'Europe d'un nombre immense de statues. Et, comme ils étaient tous architectes, par surcroît, ils ont multiplié, en la variant à l'infini, la seule création de l'Art moderne, cet *Opus francigenum* qui imposa, durant quatre siècles, le sceau de la suprématie française dans toute la Chrétienté militante, jusqu'à Chypre et en Syrie, sur ces œuvres prodigieuses qui n'ont pu résister toutes, hélas! aux deux grands assauts de l'Humanisme, mais dont les survivances proclament assez la puissance et la diversité de notre génie national.

*Descente de Croix, ivoire sculpté*, vers 1230 (Musée du Louvre).

Tout un style complet, autonome, foncièrement autochtone a surgi chez nous dès la fin du XIe siècle, dans notre Ile-de-France, vers le temps de la formation de l'unité nationale, dans ces tiédeurs de liberté qui se cristallisèrent bientôt dans l'affranchissement des communes, hors de l'emprise des deux féodalités, la militaire et la monacale, si bien symbolisées dans l'architecture romane, massive, obscure, érigée par les moines qui la décorèrent de figures

André Beauneveu, *Charles V*, 1375.



Donatello, *Niccolò da Uzzano*, vers 1450

Pierre Bontemps, *Claude de France*.

Francesco Laurana, *La Belle Inconnue*.

hiératiques, stylisées dans des canons rigoureux, hors de toute observation sur la vie réelle, importées d'Orient avec la casuistique byzantine.

Le style naissant éclate comme un cri de libération, il se propage avec la rapidité d'une bonne nouvelle. Les architectes, les sculpteurs sont du peuple et tout le peuple donne pour voir se dresser, partout, ces deux « peuples », les peupliers géants de pierre, les tours maîtresses des cathédrales dans lesquels ses *Corporations* ont leur lieu d'asile et de réunion.

Cet art est divers et multiforme. Il n'est pas seulement religieux et monumental. Il s'adapte avec une souplesse, un bonheur incroyables, à la construction d'un beffroi, d'une halle, d'une basilique, d'un logis royal, comme à l'exécution d'un ivoire, d'un rosaire de buis plein d'images enfermées dans ses coques, à l'illustration des missels et des livres d'heures, tout en meublant, selon son rang et ses moyens, le noble ou le bourgeois, l'artisan ou le prince, en décorant l'Europe de ses *Tapisseries*, de ses *Orfèvreries*, de ses *Emaux*, de ses *Vitraux* inimitables dont les fabriques furent ruinées par la Réforme et les œuvres lapidées par les Iconoclastes. Il est aussi un art joyeux, fleuri, plein de surprises et de malice.

En 1260, il y avait cent ans que la *porte Sainte-Anne* de Notre-Dame de Paris exposait aux regards son merveilleux Scribe agenouillé au-dessus de la *Légende de la Vierge*. Il y avait cinquante ans que le *Couronnement de la Vierge* à l'autre portail révélait un pas de géant dans l'évolution réaliste de cet art populaire. Il y avait vingt ans que *Pierre de Montereau*, érigeant la Sainte-Chapelle, avait sculpté ces magnifiques *Apôtres*, dessiné ces *Vitraux*, enchâssé ces *Émaux* et ciselé ces *Histoires* de la Loggia qui ont servi de prototypes pour le concours de la *Porte du Baptistère* de Florence entre Brunelleschi et Ghiberti, deux

*Calice de Saint-Remi*, vers 1240

*Saint Théodore*, N.-D. de Chartres, vers 1205.

cents ans plus tard, et ne le cèdent en rien aux réalisations définitives de cet artiste. *L'Entrée des animaux dans l'arche, la Naissance d'Ève, Jéhovah créant les astres, créant la terre,* sont des œuvres de sculpture qui égalent le tour de force prodigieux de l'architecture de l'édifice.

En 1260, il y avait deux ans que *Jehan de Chelles* avait achevé les deux façades du transept de Notre-Dame de Paris et sculpté cette admirable *Vierge* du trumeau de la porte nord ainsi que les *Scènes populaires* de la vie de Paris sur le *Portail de Saint-Etienne.*

Il y avait douze ans que *Gaucher de Reims*, ayant « ouvré aux voussures et aux portaux » de la basilique du Sacre, avait achevé ses chefs-d'œuvre des *Anges de Saint-Nicaise,* de la *Visitation de la Vierge,* de la *Reine de Saba,* et surtout cette *Communion du Chevalier,* qui est l'une des plus pures gloires de notre Art de France.

Il y avait longtemps que *Thomas de Cormon* avait sculpté le *Beau Dieu* d'Amiens qui n'a pas son équivalent dans toute l'Italie du XVe, et qui n'est qu'un des éléments de la statuaire d'Amiens, commencée par *Robert de Luzarches.*

Il y avait quarante ans que Chartres était achevée avec ses deux mille statues et les mille trois cent cinquante *Histoires* de ses vitraux magnifiques ; bien plus longtemps encore qu'à Saint-Denis, à Laon, à Noyon, à Bayeux, l'Art français mesurait sa force et développait ses doctrines. Elles avaient triomphé en Angleterre depuis quatre-vingt-cinq ans, avec Guillaume de Sens, le vainqueur du concours pour l'exécution de la cathédrale de Canterbury ; en Allemagne, à Trèves et à Wimpfen, en Bohême, en Italie même où des architectes français aidaient aux plans de la cathédrale de Milan et y apportaient les formes du beau *Candélabre* de Saint-Remi de Reims.

C'est dans la France du moyen âge, dans l'apanage même du roi, que se forme cette école primitive de peinture qui a créé la *Perspective,* laquelle est exercée, dès 1408, dans les manuscrits du duc de Berry avec assez d'exactitude et de continuité pour qu'on puisse en suivre la genèse jusqu'à sa perfection dans les chefs-d'œuvre des van Eyck, les peintres de nos ducs de Bourgogne, nés et élevés dans les États de France qui s'étendaient au delà des bouches de la Meuse durant les trois siècles de la période ogivale.

DONATELLO, *St Georges*, 1416 (Florence).

Si les van Eyck n'ont pas travaillé pour le roi, ils ont travaillé pour ses deux frères avec tous les *Primitifs, dits Flamands*, qui ne sont historiquement que des Français de cette époque. Il est même extrêmement curieux d'observer qu'il faut que ces gens du Nord se mêlent à la foule du cœur de la France pour voir se développer leur génie latent qui semble emprisonné, d'abord, dans des formules techniques trop étroites. *Pol de Limbourg* et ses deux frères en sont des exemples frappants. Notre grand *Rogelet de la Pasture*, qu'on s'obstine à camoufler en *Rogier van der Weyden*, n'est-il pas de Tournay, terre française jusqu'en 1830 lors de la constitution de la Belgique ?

PIERRE DE MONTEREAU, *Apôtre*, la Sainte-Chapelle, 1245

N'est-ce point dans l'évêché de Liége et autour de l'abbaye de Saint-Trond que l'*Art de la gravure* a pris naissance dans les premiers bois ciselés, puis dans les burins des *Rochold* et des *Meghenen* ? Un évêque de Liége — de Liége, en France, — avait une presse à gravure dès l'année 1400.

DONATELLO, *Marie-Magdeleine* (Florence)

Ce qu'il manque à nos artistes de cette époque et à leurs œuvres méconnues, c'est un état-civil, voire même une légende. Il faut pouvoir mettre un nom, même provisoire, sur tous ces chefs-d'œuvre ignorés. Ainsi il y a tout lieu de croire que le *Charles V* et la reine *Jeanne de Bourbon* sont de la main d'*André Beauneveu*, avec le *Philippe VI*, ce beau gisant du musée du Louvre. Une stricte érudition d'archiviste paléographe retardera peut-être indéfiniment cette attribution. Mais Vasari n'a-t-il pas attribué des noms d'auteur, à tort et à travers, à des œuvres qui ne sont classées que parce qu'elles sont signalées dans ses *Vies d'artistes* ? Lorsqu'il décrivit la *Mona Lisa*, sur le petit panneau du Musée des Offices, qui seul répond à son texte très précis, pouvait-il imaginer qu'on l'adapterait en France au tableau de François Ier qu'il n'avait jamais vu, et qui devint la *Joconde*, un siècle plus tard, sur une erreur de lecture de son ouvrage, si plein d'inexactitudes, par ailleurs ?

Si Vasari n'avait pas parlé de la *Chaire du Baptistère* de Pise, qui donc s'aviserait aujourd'hui d'y trouver un chef-d'œuvre et un départ de style, bien mieux encore, une rénovation de l'Art antique ? Le *Pilier des Femmes* et la fameuse *Adoration des Mages* de Giovanni Pisano

GAUCHER DE REIMS, *Communion du chevalier*, vers 1248, Cathédrale de Reims.

sont un peu postérieurs à la *Vierge* et au tympan du porche nord de Notre-Dame. La confrontation des photographies des deux œuvres est saisissante et donne à *Jehan de Chelles* une avance de plus d'un siècle sur son contemporain pisan

On sent que, tandis que l'Italie va reprendre péniblement la tradition latine, en se servant des œuvres d'art mises au jour, un peu partout, la France observe directement la vie, non plus par les yeux de l'École méditerranéenne, mais avec sa vision propre, avec son sens profond de la mesure, de la logique et de l'appropriation à l'objet.

Son peuple ne peut vivre nu ; mais sa beauté native s'exprime bien dans la puissance ou dans la grâce d'un visage intelligent, dans le goût de ses vêtements, dans l'eurythmie de ses attitudes. Certes, l'Art grec a magnifié le corps humain ; mais il n'a traduit que des entités dans cette recherche du divin par la beauté des formes. Chez nous, l'émotion religieuse est trouvée par la noblesse d'une attitude, par la tendresse maternelle exprimée en profondeur, par des accents et des détails pris à l'âme humaine dans le dessin de la bouche et des yeux, par le sentiment, par cette *expression*, qui sera la marque de l'École française, avec l'*observation* et la *mesure*, ces trois qualités primordiales dont l'accord n'est réalisé, que plus tard, par quelques maîtres des autres écoles. Les *Apôtres* de la Sainte-Chapelle n'ont-ils pas toute la noblesse de l'*Auguste nu*, malgré l'ampleur de leurs draperies archaïques, et les *Jéhovah* du portail supérieur n'ont-ils pas la majesté, par avance, dont Michel-Ange ennoblit l'image du *Père Eternel séparant le jour des ténèbres* ? Quoi de plus spirituel, de mieux synthétique, de plus observé que l'*Arrivée des animaux dans l'arche*, avec le singe déjà perché, comme une figure de proue, à la corne d'avant de l'arche ; l'éléphant solitaire, le couple des sangliers et les deux porcs-épics répondant à l'appel céleste ? Ghiberti, deux cents ans plus tard, fera-t-il mieux à la porte du baptistère, et en cire perdue, ce qui n'est plus la même chose ? La matière est trop vaste pour qu'il soit possible de s'étendre davantage, ici, sur ce point. Les documents photo-

FIGURE DE LA PORTE DU BAPTISTÈRE DE PISE PAR LORENZO GHIBERTI

LE BEAU DIEU CATHÉDRALE D'AMIENS VERS 1230

VIEILLARD DE L'APOCALYPSE CHARTRES 1170

RETABLE DE LA MORT DE LA VIERGE, PAR ANDREA ORCAGNA 1359, OR SAN MICHELE A FLORENCE

FIGURE DU PORTAIL DE CHARTRES 1140

CLAUS SLUTER, *Figures*, à la Chartreuse de Champmol

graphiques de comparaison suffisent à amorcer une étude dont les conclusions établissent la primauté et la suprématie de l'Art de France, jusqu'au désastre artistique de la conquête du Milanais par le dérisoire Charles VIII, dont la pauvre jugeotte ne put résister aux flagorneries d'outre-monts. Comment ce pauvre dégénéré, si laid, si malingre, n'eût-il pas été séduit par des artistes qui représentaient Ludovic le More, au crâne parifermé, sous les traits du dieu Mars et du bel archer Apollon, tandis que nos honnêtes peintres français se contentaient d'observer la lèvre faunesque, l'œil hébété du modèle royal en atténuant de leur mieux ces signes de bestialité certaine ? Ah ! les pauvres grands artistes parisiens ! Comme ils furent balayés, eux et leurs œuvres, de tous les palais royaux, jusqu'avec la fin du règne de François Ier, dont l'époque nous est donnée comme l'âge d'or de l'École française !

Et, pourtant, les *Clouet* ont laissé des chefs-d'œuvre qui s'égalent aux meilleurs portraits italiens. Cependant que *Germain Pilon*, *Jean Goujon*, *Barthélemy Prieur*, *Michel Colombe* peuplaient nos palais d'œuvres au moins égales à celles de Benvenuto Cellini et très supérieures à celles du Primatice et du Rosso, qui avaient la faveur royale. La comparaison de la *Diane de Jean Goujon* et de celle de Cellini ne laisse aucun doute à cet égard et maintient hautement la suprématie nationale, malgré la défaveur dont elle pâtissait. Certes, il convient de mettre hors de pair Raphaël, Michel-Ange et Léonard de Vinci, comme il faut aussi écarter de toute comparaison Rembrandt, Titien, Rubens et Velasquez pour juger sainement, entre eux, les blocs massifs des diverses écoles.

Au surplus ces météores accidentels semblent vider les trésors de génie dispensés à un même peuple et ils passent, dans le ciel de l'Art, comme ces comètes fulgurantes qui assombrissent le ciel par opposition.

Il faut évoquer, d'une part, la continuité et l'évolution progressive de l'Art de France, depuis 1120 jusqu'à notre époque actuelle, en dressant le bilan de sa production dans toutes les branches de l'activité artistique et, d'autre part, contrôler la durée des vraies périodes de vitalité des Écoles italiennes, de l'École hollandaise, de l'École espagnole, de l'École anglaise et du faux départ de l'École allemande.

JEAN FOUQUET, *Etienne Chevalier et saint Etienne*, vers 1450 (Musée de Berlin).

dont Durer semble l'aboutissement, mais dont il accuse surtout la dispersion sous l'influence des Italiens et des Flamands dégagés de l'empreinte française.

La Renaissance italienne s'éteint en cent cinquante ans ; l'École hollandaise dure, au plus, cinquante années, tandis que l'École flamande, indépendante, n'est que le règne de Rubens. L'Espagne ne règne nulle part, mais elle produit Velasquez, dans un demi-siècle de véritable gloire artistique.

Chez nous, ce sont huit siècles de traditions d'art dont la ligne se suit surtout dans le portrait, dans le décor et dans le meuble.

En France, que voit-on ? L'art du tapissier sert à multiplier les conceptions des peintres, et son succès est tel que les tapisseries de haute lice s'appellent encore des *Arrazzi* de nos jours en Italie, malgré l'extinction des fabriques picardes au XVIe siècle.

La *Sculpture en ivoire*, qui fit de Dieppe l'un des centres d'art moyenâgeux, parce que les Dieppois avaient découvert le Gabon bien avant les autres matelots d'Europe, la sculpture en ivoire n'est pas la menue monnaie de la statuaire des cathédrales ; elle l'inspire souvent et la devance presque toujours jusqu'au moment où les imagiers chryséléphantins n'ont plus l'occasion de placer ces *Reliquaires* de selle, ces *Diptyques* de poche, ces *Groupes* portatifs qui faisaient partie des dieux lares de la Chevalerie errante et lui firent un décor de beauté sous la tente des longues guerres. Puis c'est le *Hûchier*, sans rival, qui travaillait déjà les bois durs de nos forêts gauloises pour les objets usuels d'un peuple sans abri de pierre, et dont l'art d'assembler les étais a conduit le maçon roman à former la croisée d'ogives, à l'exemple de ses armatures de bois. Car l'*Art ogival*, c'est l'art du charpentier transporté dans la pierre, et sa réalisation, c'est l'antique *Bois sacré* mué en décor de pierre, au cœur de la cité française, comme un ressouvenir des us sylvestres d'autrefois.

Or, ce *Hûchier* part du meuble roman, massif et rectangulaire, du coffre simple à peine sculpté ; s'il prend les devants dans le nouveau style de France et découpe ses bois en dentelles si légères que le maçon du XIIIe siècle s'efforce d'imiter, c'est que

bientôt, il entrevoit d'autres combinaisons de lignes et de couleurs, en faisant intervenir le métal, les marbres polychromes, la nacre, l'écaille et l'ivoire. Il produit au XVe et au XVIe siècles ces *bahuts* magnifiques, ces *meubles à deux corps* dits de la *Renaissance*, on ne sait trop pourquoi, puisqu'ils font la continuité d'une même ligne artisane et qu'on suit son évolution constante jusqu'aux meubles du temps de Henri II, aux chênes du règne du Béarnais, aux fauteuils dorés du grand siècle, pour aboutir aux triomphes français du Louis XV aux élégances plus sobres du Louis XVI, aux rigidités somptueuses du premier Empire, puis aux trouvailles du XIXe siècle ; mais toujours dans cette tradition nationale qui ne doit rien à personne et qui marque le meuble français du sceau de la plus parfaite élégance, dans une qualité d'exécution de premier ordre, s'exerçant sur un choix rigoureux des matériaux d'emploi.

Bronzino. *Eléonore de Tolède*, vers 1550 (Musée de Berlin).

Mais cela n'est qu'à peine de l'Art ! dira-t-on. Où sont donc les peintres et les statuaires ? Où sont les architectes et les graveurs français ?

Oh ! pour ces derniers, c'est assez simple. A part Durer, Lucas, Rembrandt et Marc-Antoine, toutes les gloires de la gravure sont françaises et nulle école d'art ne peut présenter une pléiade équivalente à celle que la France a produite aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles avec un tel ensemble de production, une telle variété d'efforts et de moyens qu'il y a véritablement pléthore et qu'on ne saurait en parler ici décemment.

Mais, c'est surtout dans l'*Art du portrait* que les graveurs français ont conquis la palme et la gloire. Les *Audran*, les *Drevet*, *Fiquet*, *Nanteuil*, les *Cochin* n'ont d'équivalents nulle part et ils ont un bagage si considérable à mettre en balance avec les eaux-fortes de *Callot*, d'*Abraham Bosse*, d'*Israël Sylvestre*, puis de *Fragonard*, de

GOSSAERT DE MAUBEUGE,
*la Peseuse d'or* (Musée de Berlin).

*Boucher* et de tant d'autres, un peu plus tard, que l'on ne sait où trouver la nomenclature complète de leurs œuvres.

Pour les architectes, il est de mise de ne les considérer comme tels qu'à partir de Louis XII ou de François Ier

Avant, ce ne sont que des *Maîtres d'œuvre*, des *Maîtres maçons*, en effet, qui n'ont à leur actif que l'ensemble de nos cathédrales dont on veut bien leur reconnaître la conception, mais non l'exécution matérielle de la statuaire, ni le dessin des vitraux, tandis que nous admettons très bien qu'il en soit autrement pour les artistes italiens, comme le Bernin, Michel-Ange ou le Sansovino.

L'*architecte*, le *sculpteur*, le *verrier* des deux façades latérales de Notre-Dame de Paris, c'est incontestablement *Jehan de Chelles*, puisqu'il l'a déclaré en signant son œuvre en 1257 et c'est vraisemblablement, lui aussi, qui avait dressé la flèche de la croisée des faîtages.

Quoi ! un maître-maçon serait donc un artiste ? *Le malheur de nos temps modernes, c'est qu'un artiste ne soit plus un maître-maçon* ; c'est qu'il ignore généralement tout de la technique matérielle, de la science d'adaptation, de la mesure et de l'équilibre qui font des deux porches de Notre-Dame les impérissables titres de gloire de cet humble maître-maçon, qui n'a pas cru nécessaire de répéter son nom sur le socle de la *Vierge*, sur les deux tympans magnifiques, ni sur les moindres détails de ces ensembles prodigieux. Est-ce que Michel-Ange a signé le dôme de Saint-Pierre, et le David et les Esclaves ? Son nom est-il écrit sur le Plafond de la Sixtine ?

Nos *architectes* du XVIe siècle ne procédaient guère différemment. Mais la tradition s'étiolait déjà, car on voit les souverains s'adresser surtout à des peintres pour élaborer des projets grandioses. Marguerite d'Autriche s'adresse à *Jean Perréal* pour les plans de Brou et des tombeaux que *Michel Colombe* devait exécuter selon le précédent du *Tombeau de François II* à Nantes. Cependant, quels sont les monuments italiens qui auraient inspiré nos maîtres français dans l'élaboration des

ROGELET DE LA PASTURE,
*Charles le Téméraire*, vers 1462
(Musée de Bruxelles).

CENTRE DU TYMPAN ET STATUE DE LA VIERGE A NOTRE-DAME DE PARIS. 1240 A 1257.

CHAISE DE LA CATHÉDRALE DE PISE, PAR GIOVANNI PISANO. 1311.

LA VISITATION
PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.

BAPTÊME DU CHRIST, PAR ANDREA PANSOVINO
BAPTISTÈRE DE FLORENCE. 1502.

plans de la *Cour du Louvre*, des *Tuileries*, de *Chenonceaux*, d'*Anet*, de *Gaillon*, d'*Azay-le-Rideau*, du *Palais de justice* de Rouen ? N'est-ce point la même évolution progressive vers la clarté des intérieurs, vers l'élévation des plafonds et la multiplicité des services qui entraîna nos architectes vers cet art des façades sculptées où *Germain Pilon* collabore avec *Pierre Lescot* dans cette tradition nationale de la recherche de l'équilibre, à l'aide d'éléments nouveaux dans lesquels les ordres anciens interviennent, discrètement, c'est vrai, mais en formules modifiées par l'esthétique rationnelle qu'imposent un ciel pluvieux et des froids rigoureux ignorés dans leur lieu d'origine ? Puis c'est l'Art, si français, du Louis XIII et de la *Place Royale* ; *Versailles* ; plus tard, *Nancy*, et la *place de la Concorde*, pour ne citer que les grands ensembles typiques qui n'ont pas d'équivalents par le monde.

J. Clouet, *Elisabeth d'Autriche*.

Quant aux peintres et aux sculpteurs français, il suffirait de citer des œuvres des XVe et XVIe siècles, en regard des chefs-d'œuvre classiques, tant la suprématie de notre XVIIe, de notre XVIIIe siècles, et des dernières cent-vingt années est établie sans conteste par la gloire de *Poussin* et de *Le Sueur*, des *Le Nain*, de *Largillière* et de *Nattier*, de *Claude Lorrain*, de *Philippe de Champagne*, d'*Hyacinthe Rigaud*, voire de *Lebrun* et de *Simon Vouet*, préludant aux succès européens de *Watteau*, de *Latour*, de *Greuze*, de *Boucher* et de *Fragonard*, qui n'ont d'équivalents dans aucune école.

Antonello de Messine, *Portrait* (Musée de Milan).

Un nouvel assaut de l'Humaniste, si bien observé par Taine dans les préludes de la Révolution, renverse un instant la grâce française sous le joug d'airain des *Horaces*, mais cette évolution factice n'est pas sans gloire ni sans œuvres d'art de grande beauté. D'ailleurs, la tradition du portrait sauve encore l'École nationale et l'on voit le tyran *David* s'attendrir et se surpasser dans cette conception, plus humaine, d'un art qu'il vouait aux Romains, par une erreur de compréhension de la véritable beauté antique.

Avec *Ingres*, *Prudhon*, *Gros*, *Géricault*, *Delacroix* et toute l'*École de Barbizon* la France est sans rivale en Europe. Elle a repris sa tradition que ses sculpteurs ont su conserver, parce que les nécessités du métier ne permettent

CLOUET, *Coligny.*

CLOUET, *François II.*

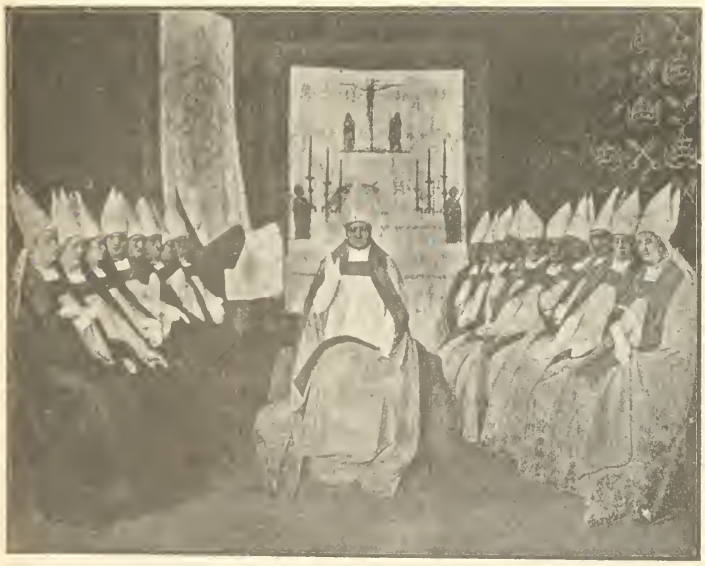
J. DE COURT, *Marie Touchet.*

CLOUET, *Marie Stuart.*

pas les fantaisies de la peinture. Il n'y a pas très loin du *Diogène* de Pierre Pujet au fameux groupe de la *Marseillaise* de Rude, ni aux tympans de Notre-Dame de Paris, sauf la loi de l'évolution du style, dominée par les résistances de la matière.

Malgré toute la diversité apparente qui différencie les bustes de *Jean Goujon*, de *Guillain*, de *Pajou*, des *Caffieri* et ceux d'*Houdon*, c'est toujours par l'observation qu'ils ont leur lieu d'origine, qui les fait distinguer comme œuvres françaises traditionnelles et les relie au *Charles V* de Beauneveu comme aux bustes de Rodin.

*Jean Perréal* et *Michel Colombe* passaient de leur temps pour les plus grands artistes d'Europe et l'École française était si puissante que le tout jeune *Jean de Douai* pouvait triompher à Florence, au débotté, et remplir la ville de ses bronzes. Sa *Fontaine* de la Seigneurie, son *Mercure* qu'on ne connaît que sous le nom de *Jean de Bologne*, attestaient bien en Toscane, auprès des Médicis, cette suprématie française qui nous fut disputée plus tard par les recopieurs du Vasari qui ignora tout de notre École nationale. Pourtant, quel est le peuple qui a de tels antécédents et qui peut présenter, encore, un ensemble aussi divers, aussi actif et aussi dominant que celui de l'École française actuelle ?



JEAN FOUQUET, *un Concile*, vers 1460 (Musée de Chantilly).

A.-C. COPPIER.

LÉONARD DE VINCI.

A. DEL SARTE.

GHIRLANDAJO.

BOTTICELLI.

# L'ART ALLEMAND ET L'ART FRANÇAIS AU MOYEN AGE

*Sous ce titre, M. Émile Mâle, professeur de l'Université de Paris et membre de l'Institut, vient de publier tout un ouvrage (pour la notice qui lui est consacrée dans les Arts et la Vie, p. 18) où se trouve savamment corroborée la thèse développée ci-dessus par M. Coppier. Nous en détachons quelques bouffées caractéristiques.*

Il faut faire un grand effort pour parler de l'art allemand. Cette hostile tristesse que Mme de Staël sentit peser sur elle quand elle eut franchi le Rhin, nous l'avons éprouvée, nous, en entrant, une fois de plus, dans le monde de l'art germanique. Tout nous y est devenu hostile depuis que les fils ont désavoué l'œuvre de leurs pères. Est-il nécessaire, est-il même équitable d'entretenir le lecteur d'un art pour lequel on ne sent plus cette profonde sympathie qui est le commencement de toute compréhension ? On aurait le droit d'en douter. Mais il ne s'agira ici ni d'admiration, ni de dénigrement ; nous voudrions seulement rassembler des faits qui prouvent que, dans le domaine de l'art, l'Allemagne n'a rien inventé. Nous nous bornerons à l'examen de l'art du moyen âge que nous avons étudié d'une façon plus particulière ; mais ce qui est vrai du moyen âge l'est aussi des temps modernes, et la preuve en serait tout aussi facile à donner. L'Allemagne avait la prétention d'être le grand peuple créateur, il faut lui montrer qu'elle se trompe. Chacun de ceux qui ont étudié un des aspects de sa civilisation devrait s'y employer, en attendant que la défaite la remette à son rang qui ne sera pas le premier...

L'ARCHITECTURE ROMANE.

Alors que l'architecte français innove sans cesse, l'architecte allemand reproduit jusqu'au XIIe siècle, les modèles carolingiens. Ces modèles, il y avait longtemps que la France y

GHIRLANDAJO, *Nativité de la Vierge*, vers 1400 (Florence).

B. CELLINI, *Persée.*

avait renoncé. De là la surprise que nous causent aujourd'hui ces églises archaïques de l'Allemagne : elles nous étonnent comme des blocs erratiques venus d'un autre âge, comme des animaux antédiluviens. Elles mettent en mouvement l'imagination : Victor Hugo, avec l'instinct du poète, rêvait de Charlemagne dans les églises du Rhin. Presque jusqu'au XIIIe siècle, l'Allemagne, avec son St-Empire, a vécu de l'imitation pédantesque du monde carolingien. Ses églises le prouvent. Elles ont, certes, une antique grandeur, mais elles ne portent pas témoignage en faveur du génie inventif des Germains.

Un pareil jugement n'est-il pas trop sévère ? S'il est vrai que l'Allemagne a emprunté les dispositions générales de ses grandes églises romanes, n'en a-t-elle pas inventé le décor ? Ces charmantes galeries ouvertes sous le toit des absides n'apportent-elles pas une preuve éclatante de son goût ?

Elles n'apportent qu'une preuve de plus de son impuissance à créer. Les galeries ouvertes ne lui appartiennent pas plus que les deux transepts, les deux absides opposées et les quatre tours ; mais, cette fois, elle a emprunté à l'Italie...

De quoi est donc fait l'art roman de l'Allemagne ? D'une série d'emprunts. Le fonds est carolingien : pendant cinq cents ans l'Allemagne imita les grandes églises monastiques de la France de Charlemagne. Les Lombards lui apportèrent le rythme intérieur et le décor ; les Français lui enseignèrent à faire une voûte et à élever une façade. Elle doit tout aux étrangers. Mais il est des peuples artistes qui, tout en empruntant, savent garder un charme d'originalité. Tel ne fut pas le cas de l'Allemagne...

L'Allemagne nous empruntait la voûte d'arêtes, mais osait à peine s'en servir. La France, elle, jetait sur ses nefs toutes les espèces de voûtes : voûte en berceau plein cintre, voûte en berceau brisé, voûte d'arêtes, coupoles sur pendentifs, coupoles sur trompes. L'Allemagne, malgré nos leçons, n'arrivait pas à composer une façade ; la France en faisait d'admirables pour de simples églises de village. En Allemagne, l'architecture romane n'a qu'un aspect : c'est partout la même abside, le même clocher coiffé d'un casque, les mêmes chapiteaux cubiques, les mêmes bandes lombardes, la même alternance du pilier fort et du pilier faible. Chez nous, il y a presque autant d'Écoles que de provinces. De là le charme infini, toujours renouvelé d'un voyage en France...

... Si l'architecture romane française est un des témoignages les plus frappants qu'il y ait du génie

*La Vierge d'Olivet* (Louvre).

MINIATURE DES « TRÈS RICHES HEURES DU DUC DE BERRY » — 1410 à 1415.

LA PROFESSION DES FOIS MAGES, PAR BENOZZO GOZZOLI. FLORENCE, 1461.

SAINTE MADELEINE ET UNE DONATRICE PAR LE MAÎTRE DE MOULINS (JEHAN PERRÉAL). VERS 1480-90.

LA VIERGE ET L'ENFANT, PAR RAPHAËL (GOLIETS ROYALE DE BERLIN). VERS 1515.

créateur de la France l'architecture romane allemande est, par contre, la preuve visible de l'impuissance à créer qui caractérise les Germains. Il y a d'un côté un peuple qui a reçu le don du ciel, de l'autre une race d'imitateur.

L'architecture gothique

La cathédrale de Laon. — La cathédrale de Laon semble avoir été le premier édifice du domaine royal qui ait excité l'admiration des Allemands. On comprend sans peine l'étonnement de ces étrangers quand ils arrivent

JEAN DE DOUAI,
*Le Jugement dernier*
*Cathédrale d'Aix-la-Chapelle*

sur l'acropole où s'élève l'admirable église. La cathédrale de Laon, qui dresse ses sept tours au sommet d'une montagne, a bien prêté grandiose où se mêlent les horreurs, le vent et les nuages. Nulle part la vieille France n'apparaît avec une telle majesté. A l'intérieur, les puissantes colonnes, les belles tribunes, les hautes voûtes sexpartites, tout donne une impression de force et de jeunesse. C'est un beau gothique de la fin du XIIe siècle auquel rien ne peut se comparer, sinon l'art grec.

Quelques tailleurs de pierres allemands et même quelques maîtres d'œuvre ont dû passer par le chantier de Laon. Mais admirons la France fut allemande. Savez-vous pourquoi, suivant MM. Lübke et Dehio (critiques d'art allemands) la cathédrale de Laon est si originale ? C'est que beaucoup d'Allemands y ont travaillé. Ils en ont fait un édifice tout à fait « selon du sentiment allemand ». Voilà, n'est-ce pas, une admirable façon de raisonner. Autrement, ce sont les élèves qui ont fait la leçon aux maîtres. Vers 1200, au moment où s'achevait la cathédrale de Laon, les Allemands ne savaient pas construire une voûte à croisée d'ogives, ni dessiner du profil français, ni sculpter les chapiteaux feuillus, ils ignoraient jusqu'à la fonction de l'arc-boutant. — Ils n'en sont pas moins assez d'excellents conseils à l'architecte de Laon. Ceux qui ont étudié la cathédrale de Laon et qui savent combien tout y est français n'auront pas l'idée de s'indigner, ils se contenteront de sourire.

JEAN GOUJON
*Fontaine*
*Les Innocents*

La cathédrale de Strasbourg. — Jamais ni les Allemands ni les Français n'ont parlé avec sang-froid de cette cathédrale de Strasbourg (1), placée comme une pierre milliaire à la limite de deux mondes. « Sublime caverne de Dieu, dit Michelet, fleuve divin ». « Eglise plus émouvante que les forêts, la montagne et les solitudes, » dit Görres. « Fleur de la mysticité allemande, » dit Kraus. On sent que la haute

(1) Voir le numéro de la *Revue des Arts Français*, consacré à Strasbourg, ville de beauté.

GERMAIN PILON, *Tombeau de René de Birague.*

flèche est l'enjeu d'une terrible guerre que deux races se livrent depuis des siècles. Les Allemands ont tout fait pour persuader aux autres et pour se persuader à eux-mêmes que la cathédrale de Strasbourg était entièrement allemande...

La façade de la cathédrale de Strasbourg n'est pas une œuvre d'un seul jet; plusieurs architectes y ont travaillé et les parties hautes sont en désaccord avec le projet primitif. La pensée première reste, néanmoins, très clairement exprimée. Cette façade a été conçue par un architecte qui revenait de Paris et qui avait voué à Notre-Dame une profonde admiration. Rien ne lui semblait plus grandement conçu que ces lignes horizontales coupées par de puissants contreforts verticaux qui accusent si clairement les divisions. Rien ne lui semblait plus heureusement placé que cette magnifique rose qui donne un centre à la façade. Voilà le modèle qu'il imita: il en reproduisit jusqu'aux archaïsmes...

L'artiste allemand n'a jamais su créer, il n'a su que copier... Le créateur, ce n'est pas l'Allemand, c'est le Français, c'est lui qui a su faire passer dans ses œuvres la religieuse beauté du monde.

EMILE MALE.

LES LENAIN, *Repas de paysans* (Musée du Louvre).

PIERRE DE BEAUJEU ET SA PATRON, PAR LE MAÎTRE DE MOULINS

ANNE DE BRETAGNE ET SAINT PAR JEAN BOURDICHON

SAINT PIERRE MARTYR ET UNE DOMINICAINE, LA CHRONIQUE SCHEDEL, [illegible]

SCEAU DE CHARLES V

TOMBEAU DE FRANÇOIS II, PAR MICHEL COLOMB, CATHÉDRALE DE NANTES

A. Mare et L. Sue — Salle à manger, exposée au [illegible]

# LE SALON DES ARTISTES DÉCORATEURS

Après cinq années de privation, c'est une grande joie que de retourner au Pavillon de Marsan pour une exposition des Artistes Décorateurs. Revoir les vases nobles et purs que martèle Dunand, que tourne et cuit Delaherche, les pots de Decœur, dont la matière est si belle, les coupes d'argent où Monod-Herzen, à force d'amour pour son art, fait ce miracle de rendre le froid métal tout palpitant de vie ; les laques de Mlle Eileen Gray, dont la sombre limpidité est celle d'une eau profonde ; et des œuvres d'Edgar Brandt qui ne soient plus des obusiers pneumatiques ou des grenades à ailettes, mais de pacifiques lampes d'honnêtes coupe-papier... Voir l'antique symbole de l'épée reforgée en soc après la guerre renouvelé par nos constructeurs d'aéroplanes, qui emploient à faire des panneaux de meubles et des dossiers de chaises les feuilles de bois contre-plaqué destinées aux fuselages des avions... Que cela est bon, et combien il faut remercier la Société des Artistes Décorateurs d'avoir, dès 1919, repris la série de ses Salons annuels !

Le public se rend-il compte du véritable tour de force que ce fut, pour les organisateurs et les artistes, de mettre sur pied une telle exposition au mois de mars de cet an de grâce 1919 ?... Que l'on se représente les multiples obstacles qu'il a

A. Mare et L. Sue. *Chambre peinte.*

fallu renverser ou contourner... Combien d'exposants ont dû terminer fiévreusement leurs envois, à la veille du vernissage, en travaillant « dans la charrette », comme disent les architectes! Vraiment, si ce dixième Salon avait donné l'impression d'une certaine lassitude, improvisation ou pauvreté, il n'eût pas fallu s'en étonner : mais, proclamons-le vite, il n'en est rien, bien au contraire. Notre art décoratif moderne, que tant de sots ou de tenants intéressés des anciens styles et de leurs déplorables copies se préparent à écraser sous l'épithète meurtrière de « boche », se montre ici — à de rares exceptions près — plus vivace et plus français que jamais. Qui sait s'il n'est pas à la veille du triomphe définitif ?

N'espérons pas que se renouvelle le miracle de l'art grec se dégageant des décombres laissés par le barbare pour s'élancer d'un seul bond à son apogée : ce serait trop beau... Et nous sommes trop vieux... Mais tant de milliers et milliers de demeures à reconstruire et à remeubler ; mais l'obligation absolue de faire simple, d'économiser la matière, d'utiliser tous les matériaux et d'en inventer même de nouveaux, d'employer des ouvriers peu habiles à qui l'on ne peut demander des tours de force et qui ne seront capables ni de corriger vos erreurs, ni d'interpréter un modèle peu précis ; enfin, la nécessité de produire en série, d'accepter résolument la fabrication mécanique, d'en tirer un style véritable — et c'est possible, car il s'ébauche déjà — au lieu de tricher en imitant grossièrement à la machine les vieux styles créés par et pour le travail à la main : voilà des circonstances vraiment uniques.

M. L. [illegible]

[illegible]

A. Marc et L. Sue. — *La chaise en série*

C'est un lieu commun de dire que, loin d'étouffer le talent des véritables artistes, les difficultés de réalisation lui ont toujours, et dans tous les domaines, été le meilleur des stimulants et que les pires de ces difficultés sont souvent l'occasion de leurs meilleures trouvailles : cela est aussi vrai du créateur de meubles qui doit, avec quelques planches de bois commun très simplement assemblées, faire un travail doué de quelque beauté, que de l'architecte qui a une maison à bâtir sur un terrain petit et discordant, ou du poète aux prises avec les règles impitoyables du vers classique. Voici sans doute pourquoi ce qu'il y a de plus intéressant et de plus neuf au Pavillon de Marsan, ce sont les meubles à bon marché — bon marché relatif, comme on peut croire — conçus pour la fabrication mécanique en série, tandis que l'on éprouve une véritable déception devant les meubles de luxe, même signés par des artistes de grand talent qui n'ont plus à faire leurs preuves et à qui notre art moderne doit beaucoup, comme M. Majorelle, M. Dufrêne et M. Follot.

Le bon architecte Théodore Lambert expose deux ensembles excellents : une salle commune de ferme et une chambre à coucher. Les meubles de la salle, en chêne teinté de brun et sobrement décoré de peintures au pochoir, sont une armoire, un vaisselier, un « meuble à provisions », une table, un banc, des chaises. Celles-ci exceptées, ainsi, bien entendu, que les pieds de la table, tout est fait en planches d'épaisseur courante avec assemblages à vis de laiton rendant le montage facile pour l'ouvrier le moins expérimenté. Tout est combiné pour répondre le mieux possible aux besoins et aux habitudes traditionnelles des paysans de nos régions dévastées.

Le corps inférieur du meuble à provisions sert de huche à pain : les angles en sont arrondis pour que les miettes ne s'y accumulent pas ; les portes ont de larges ouvertures grillagées de toile métallique afin de permettre l'évaporation ; au-dessus, fermées par un abattant oblique, sont sept cases pour les œufs de la semaine ; les initiales des noms des jours, peintes au pochoir, forment une sorte de frise très

décorative. Le corps supérieur, fait de tablettes pour les pots, boîtes et bocaux, est couronné d'une tablette plus saillante que les autres, au joli contour ovale, où la fermière posera les objets plus encombrants et d'un plus rare usage. L'armoire, au lieu d'une corniche, est surmontée de cette tablette ovale, débordant en avant et sur les côtés, facile à nettoyer d'un coup de torchon, où viendront naturellement se placer les cartons des chapeaux du dimanche. Le vaisselier a un corps inférieur à deux portes, deux tiroirs, un corps supérieur à tablettes décroissantes creusées de rainures pour maintenir les belles assiettes que l'on y posera de champ ; en haut, pour recevoir les appétissantes rangées de pots de confiture et les bocaux de cerises, le même couronnement saillant et plat que les deux autres meubles. Vaisselier, armoire et meuble à provisions ont un décor de pastilles peintes, dont le relief est pris dans l'épaisseur du bois, et qui font, de la façon la plus ingénieuse, office de plaques de propreté aux endroits destinés à être le plus souvent touchés par des mains pas toujours très nettes.

LE BOURGEOIS. *Porte sculptée.*

La table, robuste, a la forme longue et rectangulaire, chère aux paysans ; son entre-jambes est une planche où les pieds las des travailleurs déposeront commodément leurs sabots pendant le repas. Les chaises sont franchement des chaises de cuisine, à siège en placage perforé, mais d'une forme très étudiée pour que l'on y soit bien assis.

Il est difficile de décrire l'agréable aspect, bien rustique et pourtant raffiné, de ces meubles si commodes et si simples. Ils ne sont l'imitation d'aucun type traditionnel ; et pourtant on sent qu'entouré d'eux, un fermier de chez nous ne se sentira pas dépaysé.

La chambre à coucher est charmante. Grand lit, table de chevet, armoire à petite glace, table et chaises sont en hêtre teinté, d'un ton très chaud tirant sur l'orangé ; les meubles sont décorés d'après le même principe que ceux de la salle : discrets motifs au pochoir, placés au bon endroit, avec beaucoup de tact, et pastilles peintes, juxtaposées de façon à former des plaques de propreté autour de l'entrée de serrure et des boutons de tiroirs. Ici encore la logique, l'équilibre des formes, les justes proportions, la couleur bien choisie, quelques lignes très cherchées, comme au fronton de

LE BOURGEOIS — *Chambre d'enfant exécutée par « le Jouet de France »*

l'armoire, suffisent à donner plus que de l'agrément, une indéniable beauté à ces meubles sans prétention.

M. Gallerey s'est depuis longtemps spécialisé dans la composition et la fabrication du mobilier simple, fait de bois du commerce débités et moulurés à la machine ; nul n'est mieux préparé que lui à résoudre ce difficile problème de meubler sans trop grands frais les demeures reconstruites de nos régions dévastées. Mais a-t-il eu raison de qualifier, au catalogue, d'« intérieur paysan » la salle à manger et la chambre, très intéressantes toutes deux, qu'il a exposées ? Les meubles de M. Lambert sont spécifiquement campagnards ; ceux de M. Gallerey seraient plutôt à leur place dans un intérieur d'ouvrier aisé, d'employé, de « bourgeois » modeste, si l'on veut.

Ils sont, d'ailleurs, très bien venus, d'une simplicité sans prétention, pratiques, et non dépourvus d'élégance, ces meubles de chêne clair, « composés pour être

fabriques mécaniquement en grande série ». Le lit, dont le chevet et le pied sont des claires-voies à barreaux plats ; l'armoire, discrètement rehaussée de motifs d'ornement et d'une entrée de serrure en cuivre fondu ; la commode, qui a ce qu'il faut — un ressaut à arête arrondie — pour cesser à peu de frais d'être cette caisse brutalement cubique, à l'allemande, où certains semblent voir le dernier mot du modernisme ; la glace ronde dans son cadre laqué ; le buffet dont les ferrures, de M. Gigou, sont tout à fait dans la tradition de notre ferronnerie populaire et pourraient être exécutées par des serruriers de campagne ; la table, solide et bien assise ; la haute horloge à gaine ; les chaises, particulièrement réussies ; tout cela est avenant, gai, net sans être sec, simple sans être pauvre. Ce n'est pas l'œuvre d'un esthète archaïsant péniblement et qui se donne beaucoup de mal pour paraître naïf ; mais d'un technicien plein de bon sens qui ne cherche jamais midi à quatorze heures, et, pourquoi ne pas le dire ? d'un excellent artisan avant tout, d'un faubourien pur-sang du vieux « Faubourg Antoine ». Ces meubles aimables seraient de bons compagnons pour toute une vie.

On en peut dire autant de ceux de M. Tony Selmersheim, bons meubles d'architecte, édités par les Galeries Lafayette. Ils sont malheureusement, au Pavillon de Marsan, entassés dans un si étroit espace, qu'on les voit fort mal. C'est une salle à manger « bon marché » en chêne, buffet décoré de jolies sculptures légères de M. Le Bourgeois et de longues cannelures ; table classique, chaises construites sur des données plus pratiques qu'élégantes : les montants du dossier continuent verticalement les pieds de derrière, d'où une grande économie de bois ; mais l'obliquité nécessaire à un dossier pour qu'il soit confortable est obtenue par un faisceau de baguettes fuselées qui s'implantent d'un bout dans le siège de bois, à une certaine distance en avant de son bord postérieur, et de l'autre dans la traverse du dossier.

M. Gallerey. *Chaise.*

La chambre, en acajou chromaté, est également décorée — lit et armoire de la forme dite « anglaise » — de sculptures à faible relief de M. Le Bourgeois, et de cannelures. Une deuxième salle à manger, « très bon marché », celle-là, et vraiment jolie, est de bois peint en gris avec motifs jaunes au pochoir ; les panneaux, les côtés en quart de rond du buffet, sont en feuilles de bois contre-plaqué ; le dossier

LOUIS SUE ET ANDRÉ MARE

M. [illegible] — La [illegible]

des chaises, à cadre vertical, est fait d'une large bande de placage, oblique et élastique, donc agréable au dos qui s'y appuie ; mais c'est, il faut l'avouer, assez disgracieux.

De M. Tony Schnee-heim également, pour un paquebot de la C. G. T. (1), une cabine de luxe parfaitement étudiée, à deux couchettes et à coiffeuse, en frêne et platane, vernis, lignes souples, simples et logiques, moulures douces, angles arrondis, confort raffiné, aucune ornementation prétentieuse ; c'est bien le style utilitaire qui convient à un navire moderne, quoi de plus ridicule qu'une cabine Empire ou Louis XV ?

Fort jolie, la chambre d'enfant que MM. Le Bourgeois et Rapin ont fait exécuter par l'*Atelier des Soldats mutilés de la guerre*. Avec ses meubles laqués de blanc et de couleurs vives, bien à l'échelle des petites bonnes gens qui en usèrent, sa décoration à hauteur de leurs yeux, une foule de détails ingénieux et pratiques, trouvés par des artistes qu'on sent tendrement penchés sur la vie enfantine, cette nursery est avant tout « vivante », elle est vraiment faite, comme les joujoux du *Jouet de France*, pour la commodité et l'agrément des petits, non pour l'amusement et le caprice ou le snobisme de leurs parents.

C'est une moins bonne réalisation que la salle à manger jaune et bleue de

(1) Compagnie générale transatlantique.

MM. Le Bourgeois et Jaulmes, sortie, elle aussi, de l'atelier des mutilés : ici le décor joyeusement éclatant ne dissimule pas les proportions un peu mesquines du buffet et de la table (qui n'est guère qu'un guéridon) : on dirait des meubles de poupée agrandis.

Mais l'autre envoi de M. Jaulmes est bien digne de ce décorateur qui est un des meilleurs de notre temps. C'est une *pergola* ou gloriette de jardin, toute bleue, avec ses meubles peints, sièges et table, d'élégants vases en ciment, et des rideaux de toile imprimée de Rambouillet. Pour apprécier comme il convient l'agrément de cette rustique architecture, il faut la compléter par la pensée, se la représenter tout enguirlandée de feuillages grimpants, toute fleurie de roses jaunes ou blanches ou des beaux cornets orangés du bignonia ; il faut imaginer sur la table les corbeilles de fruits, les cristaux et les breuvages de topaze et de rubis d'un goûter ; grouper alentour des femmes en robes claires avec des écharpes éclatantes ; répandre sur tout cela les mouvantes taches d'or d'un grand soleil estival, au milieu d'un jardin à la française...

L'ensemble de meubles le plus important de ce Salon, et l'un des plus intéressants assurément, est celui qu'exposent MM. Louis Süe et André Mare. Ce sont encore des meubles « en série » exécutés par des Sociétés de construction d'aéroplanes ayant transformé leur fabrication depuis la fin des hostilités. Ici, nous sommes en présence d'œuvres d'un modernisme plus accentué, qui ne plaira sans doute pas à tout le monde.

Une chambre à coucher est en peuplier laqué gris fumée avec des rehauts de bleu ; sur les panneaux s'inscrivent dans un contour ovale de denses bouquets de fleurs rose vineux ; une autre est d'un gris franc à décor rose ; une salle à manger est également laquée. Une autre salle à manger, une troisième chambre, en chêne, plus coûteuses, sont d'une structure plus

YVES ALIX. *Coin de feu.*

V. Menu. *Toile de Rambouillet.*

compliquée, de proportions plus amples, et comportent une sculpture assez importante. D'autres meubles isolés sont en noyer ; un buffet, peu visible dans un couloir, est en sapin verni et démontre que cette vulgaire matière n'est pas dépourvue de beauté.

Tout est d'une grande ingéniosité, très « architecte ». Voici, par exemple, une chambre dont le grand lit a son chevet et son pied faits de deux panneaux pleins, décorés de motifs peints, alternant avec trois claires-voies de fuseaux tournés ; un lit à une place se fera avec un panneau plein entre deux panneaux à claire-voie ; le pied du grand lit, tel quel, forme le côté d'un lit d'enfant, dont le chevet et le pied sont faits d'un panneau à claire-voie entre deux demi-panneaux pleins ; les combinaisons de ces éléments à tout faire sont nombreuses. L'armoire, un peu basse, a deux portes dans le haut, deux grands tiroirs dans le bas ; mais elle peut avoir aussi trois tiroirs, deux grands et un petit. Ses angles sont accotés de piliers à section carrée, réalisés vers le tiers de leur hauteur comme des colonnes antiques ; tels quels, ces piliers servent aussi de montants au chevet du lit ; ils peuvent encore être les montants d'un buffet ; plus courts, ce sont les montants du pied du lit, ceux du lit d'enfant, ou encore d'une commode. Les très gracieuses colonnes rondes et galbées de la chambre voisine, dont le chapiteau évasé en calice fait penser à certains chapiteaux égyptiens dérivés de la fleur de lotus, sont aussi à multiples usages : on les retrouve au buffet de sapin verni. La salle à manger laquée a deux tables, une grande, fort belle,

V. Menu. *Toile imprimée de Rambouillet.*

HENRI HAMM. *Boutons et boucle exécutés en séries.*
(Modèles appartenant aux maisons Doucet, Callot et Georgette.)

dont les pieds sont superbes de carrure et de proportion, et une plus petite servant ordinairement de desserte ; mais la longueur de cette petite table est la largeur de la grande; en la plaçant au bout de celle-ci, on a une rallonge pour deux convives de plus.

On comprend que ce principe, de combiner de façons variables des éléments simples, fabriqués en très grande série, soit un des meilleurs moyens, dans les circonstances présentes, de ne pas dépasser un prix de revient raisonnable. Et ces combinaisons numériques engendrent, pour ainsi dire automatiquement, des proportions harmonieuses. Ajoutons certains détails très heureux, comme ces poignées de tiroirs qui sont de gros anneaux pendants en bois, fixés par des bagues de cuivre : c'est commode, agréable aux doigts, solide, et très décoratif

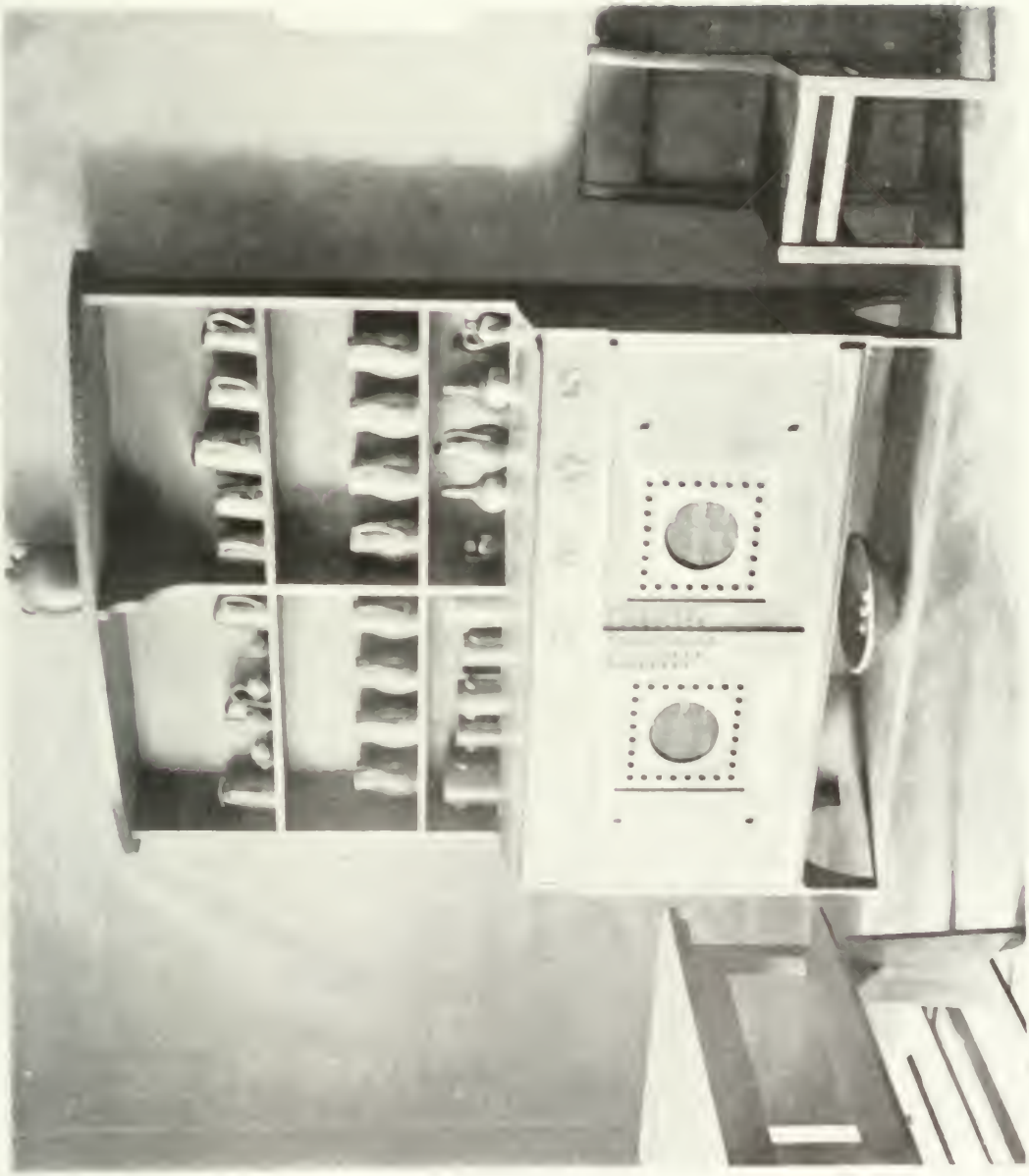
***

Nous avons longuement insisté sur les meubles à bon marché : il nous semble que c'est la branche de l'art appliqué qui doit en ce moment intéresser plus que toute autre le public, mais le Salon des Artistes Décorateurs est riche en objets de toutes sortes et de toutes matières, qui mériteraient mieux qu'une hâtive énumération.

Les tissus d'ameublement qui font partie des ensembles mobiliers, ou sont exposés à part, n'ont rien qui soit bien nouveau. De bonnes toiles imprimées aux tons vifs — modèles de MM. Vera, Stern et Süe — contribuent à l'aspect très moderne, animé, vivant, qu'a l'exposition de MM. Süe et Mare ; on pourrait leur reprocher parfois quelque dureté dans le contour des taches colorées, et la grosseur exagérée de motifs compacts et très séparés les uns des autres : il est permis de préférer des tentures plus calmes.

Intéressant envoi de l'*Association des Toiles de Rambouillet*, dont l'éloge n'est plus à faire. Plusieurs de ces toiles, imprimées à la planche et dessinées par MM. Boigegrain et Menu, empruntent leurs motifs à l'actualité, comme jadis certaines toiles

GUSTAVE LAMBERT



de Jouy : elles sont tricolores, couvertes d'emblèmes de guerre, de paix et de victoire... Mais l'allégorie comme le bleu-blanc-rouge sont bien difficiles à traiter. Meilleures, sans doute, celles où interviennent des noirs et des ocres.

Beaucoup de batiks, de broderies, de coussins ornés d'applications, de tapis... Rien qui dépasse une honnête moyenne d'ouvrages de dames, sinon les coussins très intéressants, en grosse basane de couleurs vibrantes, sobrement brodée, que M. Lucien Vogel fait exécuter au Maroc, et surtout les tapisseries très remarquables de Mme Jaulmes. Qu'elles soient faites au métier, suivant la technique d'Aubusson, ou au petit point à l'aiguille, les tons en sont échantillonnés avec un goût exquis, les motifs parfaitement appropriés à la forme des petits sacs de théâtre ou des écrans.

[illegible] — [illegible]

Les arts du métal et la céramique sont, comme toujours, très brillamment représentés, malgré l'absence regrettable de quelques maîtres tels qu'Émile Robert, Rivaud, Lenoble, Massoul ou Methey. De beaux fers et cuivres forgés de M. Edgar Brandt : vases, cache-pots, lampes, coupe-papier. (Un coupe-papier en fer est-ce bien rationnel ?...) Une coupe en verre à pied de fer et des lampes électriques à abat-jour de verre en dômes sont d'excellents exemples d'une étroite association de deux matières : la monture en métal martelé forme une sorte de réseau dans lequel le verre a été soufflé de manière à faire saillie dans chaque maille de ce réseau.

E. Moroni-Hurtes. — *Bracelets en argent cerclé.*

E. Decœur. *Céramique blanche de grand feu.*

Il est des artistes dont les œuvres, d'une beauté toujours égale et achevée, sont décourageantes pour qui doit les apprécier en quelques lignes : M. Dunand, par exemple. Que dire de ses vases, de ses plateaux et de son brûle-parfum de sombres métaux ? Qu'il martèle le plomb ou le cuivre, l'acier ou l'argent, qu'il dresse un vase ou cisèle les écailles d'un cobra, il atteint toujours avec aisance une beauté noble, sereine et simple qui confère je ne sais quelle grandeur à tout objet né sous son marteau patient. On est à court d'épithètes ; on ne sait que dire, sinon : « Allez voir comme c'est beau ! »

Chaque fois qu'il expose, M. Monod-Herzen nous donne des raisons nouvelles d'admirer son amour passionné pour son beau métier de repousseur-ciseleur de métaux précieux et pour sa matière préférée, l'argent vierge. Comme on aime la piété de poète et de savant en même temps avec laquelle il étudie, pour s'en inspirer, la nature dans les plus vastes ou les plus minuscules manifestations de son inépuisable beauté ! Alpiniste de première force, il aime à inscrire dans le rectangle d'une plaquette ou l'ovale d'un médaillon plus petit encore la silhouette immense d'une dent alpestre, la vaste coulée d'un glacier ; naturaliste, il scrute au microscope la grâce d'une infime diatomée, d'un éphémère et délicat cristal de neige, et, par l'agrandissement et l'interprétation qu'il en fait, il la met à la portée de nos yeux grossiers. Un rare talent qu'a ce bel artiste, c'est d'arrêter toujours le travail de l'outil juste quand il faut, c'est-à-dire un peu avant le fini parfait qui, si souvent, gâte tout.

M. Gallerey a son « violon d'Ingres » : depuis longtemps déjà, il a coutume de se délasser, entre deux meubles, en faisant des plats de cuivre repoussé ; le voici maintenant qui aborde, en outre, et avec un plein succès, l'orfèvrerie et la bijouterie. Ses trois modèles de couverts d'argent sont très réussis ; leur forme et leurs reliefs sont gras et fermes en même temps, aussi doux à l'œil qu'à la main. Et ses bagues d'argent, qu'il appelle modestement des « bagues de poilus », sont bien jolies dans leur simplicité bon enfant.

Mme O'Kin. *Coupe d'ivoire.*

Il y a bien d'autres bijoux à ce Salon, mais sans grande originalité sauf les bibelots d'ivoire, sculptés, patinés et incrustés d'or par Mme O'Kin Simmen. Les bijoux proprement dits sont des bracelets un peu massifs, des bagues à gros chatons et des pendentifs. Deux de ces derniers — ceux qui ne s'ornent pas d'une tête de femme — sont de petites merveilles, tant leur forme est élégante, et les reliefs de leur ornementation bien proportionnés à leur masse. Puis des cachets, de petites boîtes, enfin une coupe diaphane, enrichie de points d'or, qui est la grâce même. Ces menues choses ne sont ni tout à fait japonaises, ni tout à fait occidentales, mais assurément tout à fait exquises.

L'essentiel a été dit, ici même, et récemment, sur nos céramistes, qui sont la gloire indiscutée de l'art décoratif français. Quelques-uns seulement ont exposé cette année, mais M. Delaherche, leur doyen et leur maître, est là avec quelques superbes pièces, entre autres un grand vase de grès jaune et brun où la beauté de la forme et celle de la matière se fondent dans une magnifique unité.

M. Decœur a toute une somptueuse vitrine de grès, les uns à décor géométrique très « écrit », d'autres à rinceaux, d'autres riches de leur seule couverte, craquelée ou non. Les couleurs ? Des bruns rougeâtres, très chauds, des bruns noisette, des bruns pain brûlé, des bruns gris sourds, tous les bruns imaginables ; des bleu-noirs et des gris verts, des combinaisons de brun, de noir et de gris... Le plus étonnant de ces vases a une couverte épaisse, étoffée, légèrement craquelée, d'un ivoire un peu verdissant, chaud et doux à l'œil : une pièce de musée.

Mme O'Kin. *Bracelet d'ivoire.*

Il y a une parenté artistique certaine entre les deux élèves de Lachenal père : M. Decœur et M. Raoul Lachenal. Celui-ci, qui est en passe de devenir un maître, semble se cantonner pour ses grès dans les décors très nets, à contours incisés, d'une couleur sévère, un peu froide : des

E. Brandt. *Lampe en fer forgé.*

gris, des verts, des noirs, des blancs, associés deux à deux ou trois par trois. Sa technique très volontaire n'attend rien des caprices du feu ; son art a une tenue stricte d'un grand effet.

Et voici que M. Hamm reparaît : c'est une joie de voir ce charmant artiste, si spontané et si sensible, recommencer à exposer, après une longue abstention. Ce qu'il nous donne à admirer cette année, ce sont des flacons de parfumerie. Inventés avec une verve intarissable, sans que deux d'entre eux se ressemblent, ils ont des formes gracieuses, logiques, bien assises ; des bouchons bien proportionnés. Et puis ils ont le grand mérite de n'être à aucun degré — comme ceux de tel autre exposant — des démarquages de Lalique. Jadis, M. Hamm sculptait la corne et les bois précieux ; maintenant il ne travaille pas seulement pour la grande parfumerie, mais aussi pour la grande couture, à laquelle il fournit de jolis modèles de boutons et de boucles, qui sont exécutés en cette matière si souple, tirée de la caséine du lait, qu'on appelle galalithe.

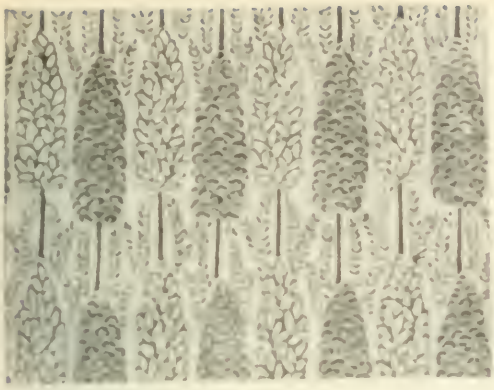
Après tout, pourquoi les flacons des « Brise affolante », « Grisant effluve » et autres « Extase langoureuse », à quarante francs le demi-décilitre, ou les boutons des manteaux à cent louis, ne seraient-ils pas des œuvres d'art. Les meilleures miniaturistes du temps de Louis XVI n'ont-ils pas peint des boutons d'habit ?

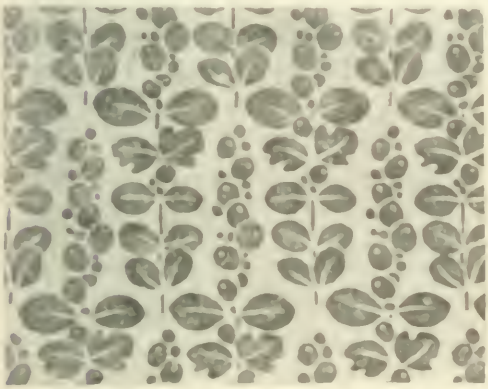
*
* *

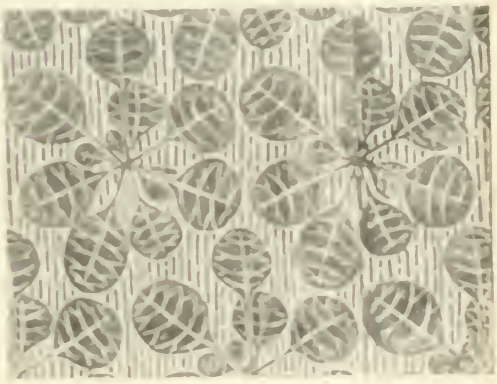
Nous terminerons cette revue hâtive par les arts du papier : il y a, dans ce domaine, d'intéressantes nouveautés, dont certaines sont nées des difficultés et restrictions de la guerre. Le cuir est rare : le veau de belle qualité, presque introuvable ; le maroquin, « hors de prix » ; l'humble basane elle-même est devenue matière précieuse. Aussi a-t-il fallu s'ingénier pour faire, avec d'autres matériaux, des reliures à bon marché. Me sera-t-il permis de signaler à ce propos les recherches de Mlle de Félice, ses reliures en parchemin — ce qui n'a pas la prétention d'être une nouveauté ! — ou à dos de parchemin et plats en papier, ou tout en papier imprimé à la main ?

TONY SEMMERSHEIM

CABINE DE BATEAU. LES BOIS DE FRÊNE ET DE PLATANE





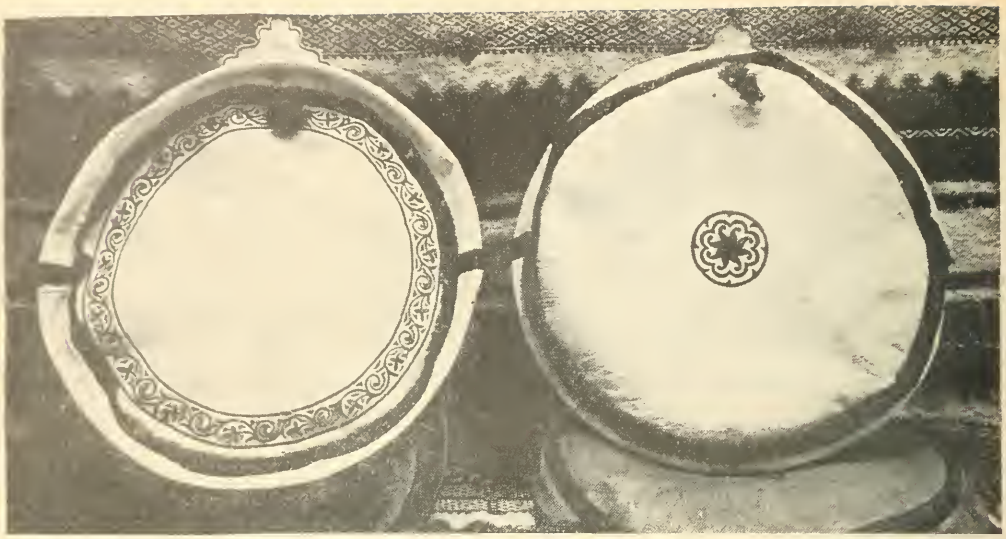


Mme M. [illegible] — Papiers imprimés

Une artiste en ce genre tout à fait originale s'est révélée récemment : Mme Henches, dont les étoffes et les papiers de garde ou pour reliure, imprimés à la planche, dénotent une fraîcheur d'imagination, une naïveté de bon aloi, une personnalité libre de toute influence, comme on en voit rarement. L'emboîtage qu'elle a composé pour les *Cent frontispices* édités par le bon graveur Schmied, qui s'y connaît, est des plus remarquables.

M. Dobler expose également de curieux et vraiment très beaux papiers de garde et « brochages d'art » à marbrures et coulures d'or.

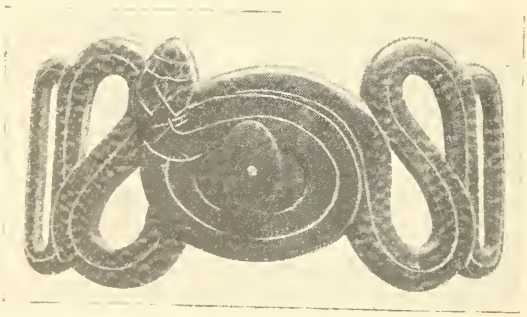
Enfin, bien que ce ne soient pas à proprement parler des œuvres d'art décoratif — mais y a-t-il en art des frontières tranchées ? — nous ne pouvons passer sous silence ni les lumineux panneaux à la détrempe de M. Lebasque, ni les ingénieux frontispices qu'ont inspirés à M. Barbier Pierre Louys et Pétrone, Kipling, Horace et Choderlos de Laclos ; ni les jolies gravures en couleur de M. Robert Bonfils, d'un stylesi amusant, tirées de son album *Divertissements* ; ni les études d'animaux, toujours pleines de caractère, exécutées par M. Bigot avec le curieux procédé qui lui est propre ; ni les magnifiques dessins de M. Jouve, surtout les buffles macédoniens et les grandioses silhouettes de couvents du mont Athos qu'il a rapportés de l'armée d'Orient, où il servait naguère.



*Coussins de cuir de Marrakech, exécutés par le Mallem Si Mohamed ben Abbes, d'après les indications de Lucien Vogel.*

En somme, cette exposition — qui comprend forcément beaucoup d'œuvres exécutées avant la guerre — est pleine de promesses pour l'avenir. Le prochain Salon des Artistes Décorateurs sera sûrement très supérieur à celui-ci. D'ici très peu notre art décoratif moderne doit sortir enfin de la période de tâtonnements et de demi-réussites que la mauvaise volonté du public a trop prolongée pour lui. Sinon, ce serait à en désespérer. Puisse ce peu de bien s'inscrire à la page blanche de l'*Avoir*, dans le grand-livre de la monstrueuse catastrophe !

ROGER DE FÉLICE.

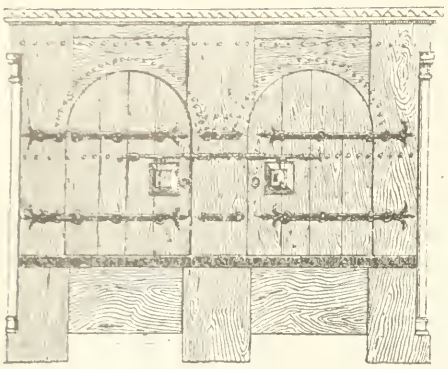


H. HAMM. *Boucle en galalithe.*
Appartient à la Maison Chéruit.)

*Grand exposition des ouvrages de l'Hôpital de Rome.*

# LE MOBILIER POUR LES PROVINCES DÉVASTÉES

En suite des prédications de William Morris, une certaine tendance s'est manifestée à différencier le style urbain du style rural. Du point de vue de l'ameublement, cette distinction, quoique témoignant de cette recherche dans la diversité dont le régionalisme est la formule la plus commode et la plus éclatante, paraît un peu sommaire. S'il est désirable qu'une différence soit faite entre des meubles destinés à une maison de campagne ou à un appartement en ville, il n'est pas moins souhaitable qu'on l'établisse à la ville même, entre des appartements destinés à des gens de condition variée, par exemple à des ouvriers, à des employés, à des bourgeois, à des industriels ou des commerçants, à des intellectuels ou à des artistes. En d'autres termes, le meuble comme la maison doit s'adapter à la situation matérielle et morale de celui qui l'utilise, de telle manière qu'au premier abord le visiteur non prévenu construise une association d'idées, une correspondance harmonieuse entre l'objet et son détenteur. Poussant plus loin l'analogie, je dirai que sauf quelques considérations relatives à l'atmosphère, au climat, le mobilier d'un ouvrier à la campagne peut ressembler à celui d'un ouvrier à la ville. Ce que nous appelons d'un terme facile, mais assez vague, l'art rustique,



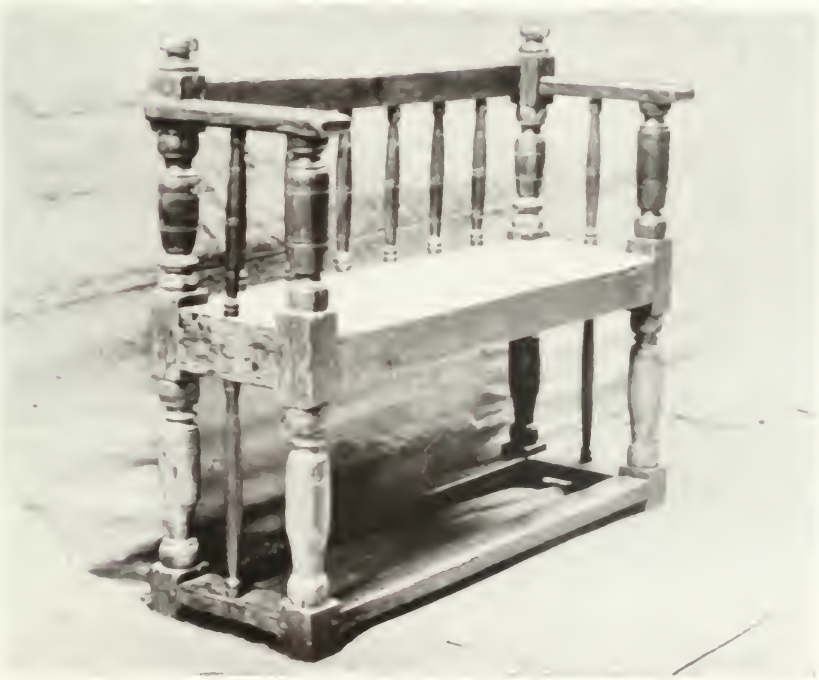
(Dictionnaire de l'ameublement.)
*Armoire d'Obasine, premières années du XIVe siècle.*

c'est-à-dire l'art de la campagne ou l'art à la campagne, comme vous voudrez traduire, s'entend non seulement des objets dont on se sert à la campagne, mais des objets qu'emploient certaines gens simples de la ville. Il n'est pour nous en convaincre que de regarder les tableaux de Chardin ils représentent des intérieurs parisiens de petite bourgeoisie, dans le quartier des Canettes ou du Marais ; et cependant les meubles qui les peuplent, la chaise de paille, le vaissellier de la Pourvoyeuse se retrouvent dans les anciennes fermes du Hurepoix, de l'Orléanais, du Valois et de l'Ile-de-France, bref dans la région parisienne. Le lien qui unit un meuble à la condition d'un homme me semble plus puissant encore que le lien qui l'unit au décor naturel; ce qui est vrai d'une maison, dont la pierre est extraite des carrières voisines, la brique cuite avec l'argile du sol, le toit couvert avec de l'ardoise, si ce sol est schisteux, ou avec de la tuile si les tuileries existent à proximité, le pignon pointu s'il faut engranger sous les combles ou si la neige tombe en abondance, le torchis encadré de pans de bois s'il n'y a pas de pierre ou d'argile sur place, les fenêtres en largeur si la lumière est parcimonieuse comme en Flandre, les fenêtres petites si cette lumière est crue comme en Provence, les ouvertures protégées par des loggias et des avant-corps contre la chaleur et la clarté, si cette chaleur et cette clarté sont excessives comme dans le Midi, en un mot ce déterminisme physique qui se lit à chacun des détails ou des parties de l'architecture rurale apparaît moins dans l'ameublement même de ces maisons. Aujourd'hui tout au moins, car autrefois la difficulté des transports, la répartition de la main-d'œuvre locale, l'organisation du travail dans l'atelier familial, l'assujettissement du cultivateur à sa terre, le régime des

*Chaise et Tabouret des îles Baléares.* Appartient à M. Pierre Roche

CHAIRE

[illegible]



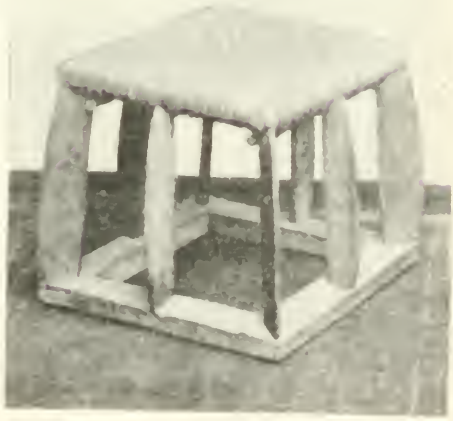
BANC

[illegible]

contrats et des baux inclinaient l'habitant à se différencier des habitants d'autres provinces ou, selon un mot plus restreint, mais plus exact, d'autres *pays*. Par le vissinage de la forêt de Morsnad, tous les meubles du Caudéès étaient de chêne ; par la proximité des forêts vosgiennes, beaucoup de murs intérieurs en Alsace se recouvraient de boiseries ; l'abondance du bois en Alsace, autant que la saison rigoureuse, déterminait l'usage du poêle de faïence ; tandis que dans le nord de la France la découverte des mines de charbon provoquait le développement formidable du phalanstère de Guise et généralisait l'emploi des poêles en fonte, qui sortaient de ses usines par milliers. Mais il ne faut rien exagérer. Si je recherche moi-même les types en usage dans les anciennes provinces de France et spécialement les provinces dévastées par la guerre, ce n'est pas dans le désir, un peu vain, d'établir une manière de dogme régionaliste, aussi déplaisant, aussi étroit que tous les dogmes, que pour remettre en honneur la diversité savoureuse, certains principes de logique dans l'usage des matériaux, bref les lois oubliées d'une beauté qui dépend plus de la proportion que de la surcharge ornementale.

*Buffet [illegible] (Collection [illegible])*

Ces lois, nous en vérifions l'observance sur les meubles anciens que nous reproduisons ici par la gravure. C'est d'abord l'armoire d'Obasine, qui date des premières années du XIVe siècle, à trois ais puissants encadrant deux portes cintrées avec un décor robuste de peintures et de clous en fer ; une chaise et un tabouret des îles Baléares dont les sièges sont recouverts de ficelles tendues ; un bahut lorrain à trois corps et trois tiroirs surmonté d'un vaisselier qui encadrent deux placards étroits ; un buffet de Villiers-Saint-Benoît, dans l'Yonne, qui ressemble singulièrement à celui qu'on voit dans le tableau de Chardin *la Pourvoyeuse*, un tabouret chinois aux ais grossièrement équarris supportant un châssis recouvert de sparterie, une série de meubles évidemment



*Tabouret chinois.* Collection de M. [illegible]

*Meubles rustiques.* Collection Danilowicz.

lorrains que groupe le même cliché et parmi lesquels je distingue une chaise dite « lorraine », un charmant fauteuil d'enfant, un berceau dit *moïse*, un pétrin, un banc. J'énumère enfin un fauteuil de bureau français, circulaire, un fauteuil flamand au siège triangulaire, type de siège léger et facile à transporter, un fauteuil liégeois plus solennel, une banquette au dossier ajouré, une table ronde sur piètement triangulaire, une table carrée massive sur pieds lourds reposant eux-mêmes sur un châssis, une autre dont les pieds sont formés de boules tournées et superposées, un coffre à sel servant aussi de siège, une petite étagère à verreries.

Ces divers objets donnent lieu à des remarques très intéressantes pour tous ceux qui s'occupent de fabriquer des meubles ; c'est d'abord leur solidité, leur construction, leur architecture ; ensuite leur variété dans un programme qui semble défini et restreint à l'avance par l'usage ; puis la facilité, à première vue, de leur fabrication ; puis la manière d'accrocher la lumière, bref de faire vivre le meuble en comptant sur les reliefs, non sur le tracé linéaire ; on sent que ces ouvrages ne sont pas faits de planches plates, mais de parties modelées ou placées de telle sorte qu'elles prennent naissance à la clarté du jour, à l'éclat des lumières ; on sent que la grande affaire en ameublement, comme en peinture et en sculpture, n'était pas, comme aujourd'hui, un barbouillage de couleurs, une facile géométrie, mais une gradation des *valeurs*, une persuasion lente, un goût de la nuance ; enfin la correspondance exacte entre les objets et l'usage qu'on en fait, et leur nombre augmentant avec la multiplicité des emplois. On observe, cependant, d'une part, que les lits ayant une forme particulière sont extrêmement rares, tandis que les autres meubles abondent ; ce que l'on appelle en effet le lit breton ou le lit alsacien, par exemple, ne consiste qu'en une literie installée dans une alcôve profonde ; le fronton de

cette alcôve est quelquefois en bois sculpté ou découpé d'où retombent des courtines en indienne ou en andrinople.

D'autre part le coffre, allongé et bas, servait à la fois de réduit, de banc et de malle; il serait intéressant de chercher un modèle de coffre, en raison même de ces divers usages. Encore une fois, je me défends de vouloir créer un nouveau style faubourg Saint-Antoine pour l'art rustique, de même qu'il en existe, hélas! pour notre art des siècles passés. Or, avouons-le sans fausse honte, un vaisselier champenois se différencie peu d'un vaisselier lorrain, excepté en certains ornements superficiels; la même chaise de paille se retrouve dans les tableaux de Chardin et dans la région de Neufchâteau (Vosges), la même chaise ou à peu près en Alsace et dans les cantons de Glaris (Suisse), le même lit dans la muraille en Bretagne et en Alsace.

Après examen des documents péniblement et patiemment réunis, j'arrive à cette conclusion que pour ce qui est des provinces dévastées, comme pour beaucoup d'autres, les meubles rustiques se ramènent à quelques types essentiels:

*La chaise,*

*Le fauteuil* (exceptionnel, dérivé de la chaise, avec deux accoudoirs branchés sur le chassis du siège et le dossier),

*Le banc,*

*La table,*

*Le vaisselier,*

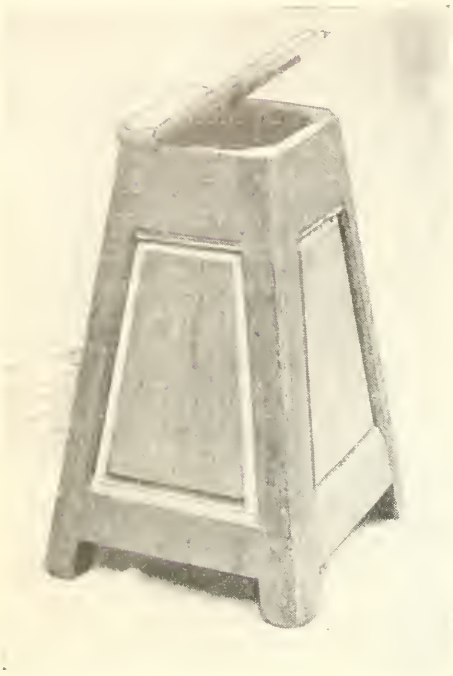
*L'armoire,*

*Le lit,*

*Le poêle,*

se répartissant dans deux pièces, dont l'une est la pièce commune, à la fois salle à manger et cuisine, et l'autre la chambre à coucher. Les provinces dévastées: Flandre, Artois, Picardie, Ile-de-France, Champagne, Lorraine, Alsace, ont à peu près le même climat; je veux dire par là 10 géographes qui m'interrompez, que si l'on peut établir, quant au mobilier, une distinction entre le Nord et le Midi de la France, entre une région chaude et une région froide, entre le bord de la mer où l'action de l'air salin désagrège les peintures et les placages, et la montagne où, au contraire, ces

*Fauteuil.* Collection de M. [illegible]

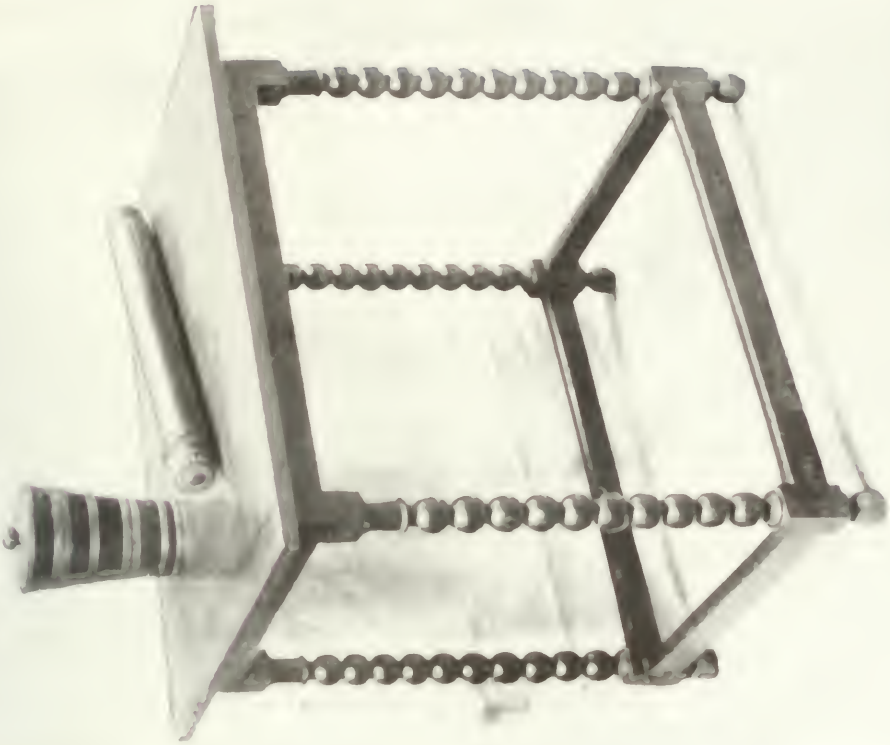


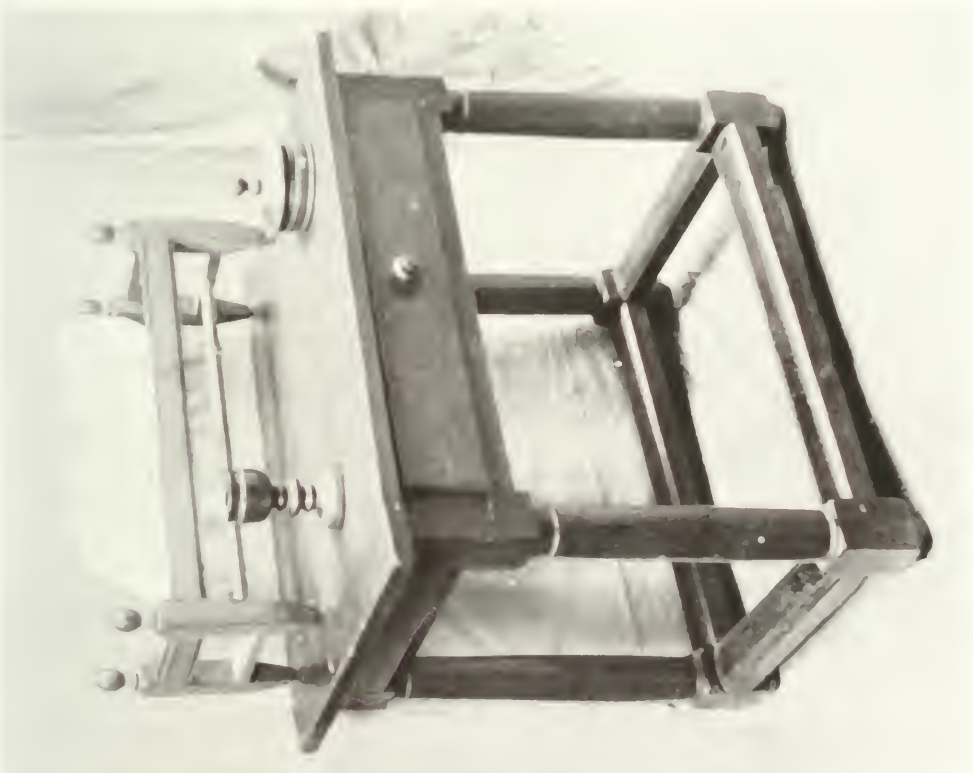
*Coffre à sel.*

peintures et ces colles se solidifient, il est bien difficile de distinguer entre ces provinces dévastées où les saisons se ressemblent. D'autre part les armées ont détruit, rasé les forêts. Les bois seront expédiés d'Amérique, de Norvège, des colonies, même du reste de la France ; enfin la main-d'œuvre locale dispersée, diminuée, expatriée, sera dans l'impossibilité de collaborer sur place à cette fabrication de meubles, au moment où on l'entreprendra. La nécessité où l'on est d'agir vite déterminera la fabrication en série et en quantités considérables. Toutes ces raisons brutales généraliseront les types et s'opposeront, dans une certaine mesure, à leur diversité locale. Comment concilier notre désir, reconnu par tous, d'un style savoureux, et cette tendance fatale à l'uniformité industrielle ? Peut-on empêcher que le meuble qu'on destine aux provinces dévastées soit impersonnel et banal ? Y a-t-il incompatibilité absolue entre les préoccupations de l'art et les exigences de l'industrie ?

Non. Cette incompatibilité, elle n'existe, d'une part, que dans le cerveau d'artistes qui vivent en marge de la vie contemporaine et, d'autre part, dans l'esprit d'industriels et de commerçants peu renseignés sur l'avenir même de leur propre industrie et sur les lois inéluctables de la concurrence. On trouverait certainement des artistes penchés avec amour sur le spectacle de l'existence et, parmi les industriels nouveaux, dont la guerre a révélé le modernisme, des hommes capables de mener à bien une collaboration nécessaire. Nous reproduisons ici une chaise de André Mare ; nous en avons vu de Jallot ; ces meubles datent, sauf erreur, d'avant la guerre ; peu coûteux, du moins selon les prix de revient d'alors, ils ont presque tous figuré en des concours d'ameublement à bon marché ; on les connaît donc pour les avoir déjà vus et peut-être reproduits jadis ; je ne prétends pas les découvrir ni les révéler, mais montrer, à leur aide, à quelle sorte d'idéal on peut atteindre avec un budget de petites gens, de braves gens. On n'y trouve aucune de ces fioritures ni de ces surcharges ornementales en honneur dans les meubles dits de style Henri II, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, surcharges qui s'expliqueraient à la rigueur par la qualité du travail, la valeur de la sculpture sur bois, mais qui, dans la plupart des cas, ne sont justifiées par l'exécution ni par la destination.

Si le problème du meuble en série a été résolu d'une manière satisfaisante, dès avant la guerre, par des hommes comme Jallot, à plus forte raison doit-il l'être après la guerre, d'abord parce que le relèvement des villages détruits est un besoin pressant, national, ensuite parce que l'industrie de guerre a formé nos ingénieurs,





nos industriels, leur a révélé la nécessité de méthodes expéditives, d'un outillage moderne.

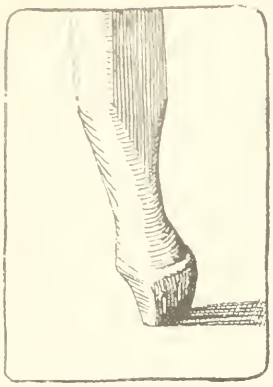
* * *

Quelle solution a-t-on proposée depuis 1916, c'est-à-dire depuis le moment où l'on a commencé à comprendre l'importance des reconstructions ? Le ministère des Régions libérées, précisons les responsabilités — c'était le 17 mars 1918, donc avant la nomination de M. Chiffot à la direction technique des services d'architecture de ce ministère — a commandé aux entrepreneurs français 10.000 armoires, 24.000 buffets, 30.000 tables, 60.000 chaises. Le ministère, passant la commande, avait donc toute facilité pour imposer des modèles. Quels modèles ? Je les ai vus. Véritable oubli de nos styles régionaux. Qui a établi ces modèles ? Celui-là ignorait certainement tout le travail que nous avons accompli, dès 1916, pour établir l'existence d'une tradition d'architecture dans chacune des provinces dévastées. Mais passons. Pour réagir, il fut question, un instant, d'un concours officiel de mobiliers en série. La Croix-Rouge américaine, la Société des habitations à bon marché, l'Union centrale des arts décoratifs élaborèrent, d'un commun accord, le programme de ce concours qui devait avoir lieu au Pavillon de Marsan, au printemps de 1919, sous le patronage des ministères des Beaux-Arts et des Régions libérées. Toutes les herbes de la Saint-Jean, quoi ! En attendant, la Croix-Rouge américaine me chargeait d'une enquête sur le mobilier traditionnel de ces régions, analogue à celle que j'avais menée sur leur architecture rurale.

*Étagère à serrurerie.*

*Table ronde.* Exécution de M. [illegible]

Mais du concours, qu'advint-il ? Pourquoi n'a-t-il pas abouti ? Pour établir un meuble il faut un artiste qui en dessine le projet, un industriel qui en assure l'exécution. Lequel des deux s'est dérobé ? L'idée du concours, avouons-le, ne sourit pas beaucoup aux artistes déjà en possession d'une renommée, d'une clientèle et d'une personnalité : il n'aiment pas soumettre à la concur-



*Détail du pied de la chaise ci-dessous.*

rence les ouvrages d'un talent connu, à risquer leur réputation dans l'aléa d'une joute publique, ni à humilier leur autorité devant le jugement de pairs ou d'inférieurs. Le fait même du concours écarte donc tous ceux sur qui, précisément, on pourrait compter et dont on obtiendrait, à coup sûr, d'excellents projets. Il encourage au contraire quelques inconnus qui espèrent, à la faveur d'une exposition, des comptes rendus journalistiques qu'elle entraîne, de la curiosité qu'elle excite, se faire un commencement de réputation, mais dont l'inexpérience trahit souvent la bonne volonté. Pour une œuvre qui se révèle et procure à ceux qui la découvrent les petites satisfactions d'amour-propre de la découverte, combien dont l'idée est inapplicable, chimérique, peu appropriée au métier qui doit s'en emparer!

Même distinction en ce qui concerne les industriels, qui les uns n'ont pas besoin d'un concours ou le craignent, les autres recherchent au contraire cette occasion d'une publicité gratuite. Mais il y a autre chose sur quoi il nous faut bien revenir. Les organisateurs du concours, pour réaliser cette union des industriels et des artistes que nous avons si souvent préconisée, et sans laquelle on ne relèvera jamais le chiffre d'affaires des industries d'art françaises, offraient aux industriels la collaboration des artistes, à une condition *sine qua non*, c'est qu'au cas où une œuvre serait adoptée et fabriquée en série, l'artiste aurait droit à la signature et à un tant pour cent sur les bénéfices réalisés par le fabricant Or les industriels, représentés par le président de la Chambre syndicale de l'ameublement, se sont absolument refusés à accorder ce droit, qui semble pourtant indiscutable. Ils disent : « Nous avons chez nous des dessinateurs rétribués au mois qui satisfont absolument à notre commerce; nous n'avons pas besoin d'artistes dont les exigences sont insoutenables. »

Erreur, même de leur point de vue; presque jamais le dessinateur industriel, d'ailleurs nécessaire pour mettre au point les croquis d'un artiste et assurer leur traduction dans la matière, mais endormi par la pratique monotone de son métier,

*Chaise champenoise de Reims.*
Collection de la Société des amis du vieux Reims.

les exigences commerciales du patron et les concessions quotidiennes au mauvais goût du public ne possédera l'esprit inventif ni la saveur rare qui se peuvent manifester dans la combinaison de lignes, de reliefs, de formes appropriées à un but déterminé.

Et cependant il faut croire que la Chambre syndicale de l'ameublement ne représente point tous les fabricants de meubles, autrement dit, en langage parisien, qu'elle n'est pas à la page. Je crois savoir que précisément parmi ces industriels dont je parlais tout à l'heure et dont la guerre a mis en évidence l'intelligence contemporaine, il s'en trouve qui, eux, sont à la page. Je cite l'usine du Jouet de France, à Puteaux qui a établi un modèle de salle à manger en hêtre et en peuplier peint sur un modèle du sculpteur Le Bourgeois, décoré par Jaulmes. Je pourrais chicaner les auteurs sur l'usage qui diminue la jolieresse du bois peint, tandis qu'il embellit par le frottement les bois de pays au naturel, mais ce seraient là considérations générales un peu injustes pour cet ouvrage particulier qui, au demeurant, me paraît savoureux, cordial et amusant, comme un jouet de France agrandi.

Chaise, Chambre-Salle-à-manger
Construite par la Société des usines du Jouet de France

Je cite également les dessins fournis par Sue et Mare à des usines d'aviation et d'aérostation. J'indique les meubles exposés par la Société de l'art appliqué à l'industrie, au Conservatoire national des arts et métiers pendant le mois de mars.

Je signale aussi que le préfet de la Somme a eu l'excellente idée d'organiser, à Amiens, dans l'ancien musée de Picardie, actuellement désaffecté, une exposition permanente du meuble et de l'habitation; si cette expérience, comme on l'espère, se généralise dans les départements envahis, le sinistré pourra échapper, lui et son petit pécule, à la rapacité des mercantis qui ne vont pas manquer de surgir. Il me plaît en tout cas qu'elle soit placée sous le patronage d'un vieux nom régional, et qu'ainsi se trouve affirmé une fois de plus, le lien qui rattache un département à son ancienne province.

Enfin la Société des artistes décorateurs, qui n'avait pas exposé depuis 1914, le fait en avril 1919. J'ai sous les yeux le prospectus dans lequel le président, mon

A. Mare. *Chaise.*

ami Paul Vitry, expose les désirs actuels de son groupe, car c'est bien un groupe, non point tous les groupes : « Le comité insiste auprès de tous les exposants pour diriger leur effort autant que possible vers la présentation de modèles ou de simple projets d'éléments constructifs, mobiliers ou décoratifs de toute nature, aussi bien que d'objets usuels, destinés aux demeures privées, aux édifices publics qui doivent être relevés. »

Je ne crois pas exagérer en disant que l'heure m'a paru un peu prématurée pour montrer des résultats satisfaisants. J'ai eu l'impression qu'on avait brusqué l'instant désirable et que, de ce fait, bien des artistes mobilisés jusqu'à la dernière heure s'étaient trouvés dans l'impossibilité de répondre à une invitation qui ressemblait aux fameux raisins du renard. En fait, nous avons constaté l'absence de Jallot, de Groult, de Huillard et de plusieurs ateliers non moins négligeables. Le Pavillon de Marsan, d'autre part, me paraît un local très élégant, oh ! combien, mais insuffisant pour l'ampleur nécessaire et opportune d'une telle manifestation. Il n'y faudrait pas seulement quelques salles de musée, mais une véritable foire à l'esplanade des Invalides ou ailleurs, en tout cas loin des méphitiques exhalaisons des meubles anciens et de la brocante distinguée. On y convierait, bien entendu, les artistes « décorateurs », ce sont les amis de M. Vitry qui s'appellent de la sorte, mais aussi les innombrables Français qu'intéresse, de près ou de loin, cette question formidable de la reconstruction des pays dévastés, et plus spécialement de l'aménagement du home, qui n'existe encore, hélas ! que sur le papier des architectes et dans l'imagination de ses futurs habitants. Mais enfin, ne chicanons pas trop sur les mots ; il vaut mieux considérer les œuvres elles-mêmes, pour savoir de quelle manière les « décorateurs » ont répondu à l'appel de leur président, du moins en ce qui concerne l'objet de cet article, le mobilier à bon marché en série pour les provinces dévastées. Car nous n'avons pas à nous occuper ici de ces mille petits objets ingénieux, mais inutiles, où s'affirme, une fois de plus, après la guerre, et malgré la guerre, cette détestable théorie de l'objet dit d'art, abstraction faite de l'usage qu'on en peut tirer. Des coupe-papier en corne incrustée, des voiles de piano, des sacs en tapisserie, des cadres pêle-mêle *(sic)*, des boîtes en ivoire et

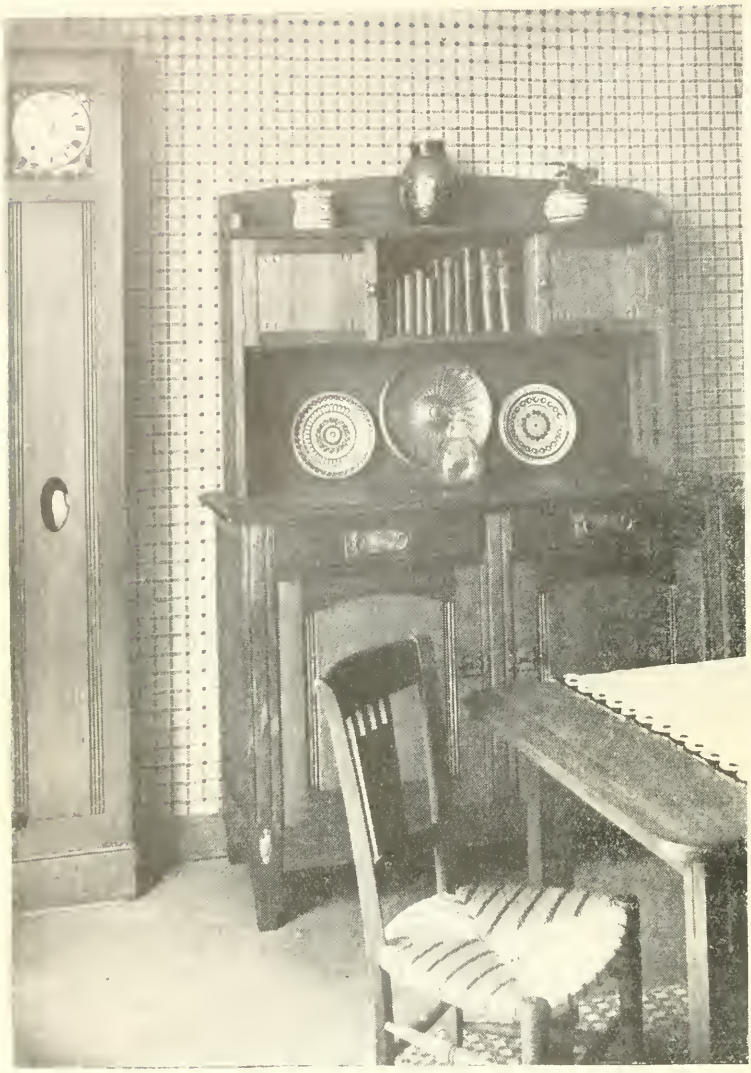
BUFFET

RAPIN ET LE BOURGEOIS — *Salle à manger exécutée par l'artiste « le Jouet de France »*

ébène, une combinaison en batik, c'est passionnant ; mais ce n'est certes pas avec des choses de cet acabit que M. Vitry meublera, j'imagine, la maison des pays ruinés. Ce n'est pas davantage avec le boudoir imaginé par M. Dufrêne, en érable, bois laqué et doré, ni avec la funèbre salle à manger en sycomore dessinée par M. Follot pour je ne sais plus quel Des Essentes vieux jeu... Tout cela, en vérité, témoigne d'une inintelligence complète de l'heure, et je crois être brusquement rajeuni de cinq ans, et transporté devant une coupe de cristal contenant des poissons rouges sur un guéridon laqué noir et un rapis à damier noir et blanc. Cherchons ailleurs.

Nous avons retrouvé la salle à manger du Jouet de France, dont nous parlons plus haut. Nous avons retrouvé surtout l'œuvre d'hommes qui, avant la guerre, s'étaient préoccupés de mobiliers à bon marché, Gallerey et Théodore Lambert. Avant la guerre, en effet, comme Jallot, ils avaient déjà exposé des mobiliers dont le prix n'excédait pas 500 francs pour une pièce, et 1.000 francs pour les deux. Mais il faut croire qu'alors les temps n'étaient pas encore révolus : ces meubles simples que leurs auteurs destinaient à des ouvriers, à des paysans, les ouvriers, les paysans n'en voulurent point, préférant des meubles à l'instar de Louis XVI et de Louis XV, et ce furent des agents de change, des coulissiers, qui achetèrent les meubles simples pour leur maison de campagne, leur rendez-vous de chasse ou de pêche !

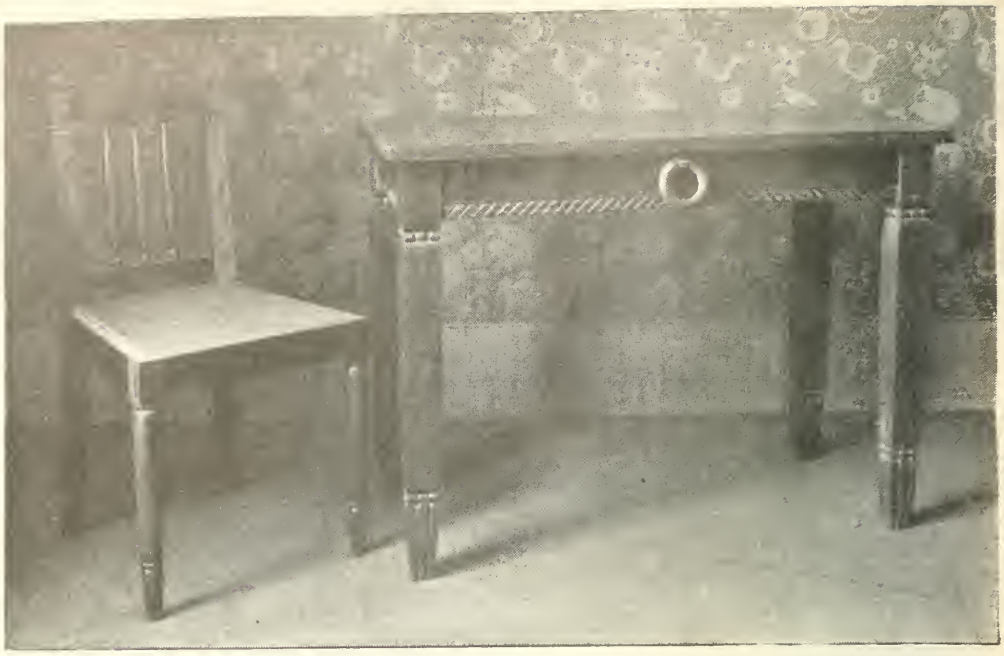
J'avoue d'ailleurs qu'avant la guerre ces meubles m'avaient paru secs, plats,



GALLEREY. *Salle à manger.*

linéaires. Est-ce un effet de l'architecture régionale, du concours qui l'a suivi, des dessins de Ventre qu'on a vus un peu partout, des articles et des livres que j'ai publiés moi-même, des conférences qui vulgarisèrent cette idée d'un art rustique en rapport avec le milieu provincial, les matériaux locaux, la couleur du temps, comme dirait Peau-d'Ane, toujours est-il que ce régionalisme a pénétré partout et comme infusé dans les esprits de ce temps ; il a communiqué plus de saveur, plus de rondeur, plus de bonhomie aux conceptions pittoresques ; le dessin à qui on pouvait reprocher la raideur schématique, l'aspect géométrique s'est en quelque sorte nourri de sève provinciale ; et cette sève a gonflé, comme de beaux fruits mûrs, des conceptions qui demeuraient abstraites. La vie, sous les apparences de la lumière, s'est emparée de planches, d'ais, de moulurations, de proportions qui, maintenant, respirent dans la clarté selon le rythme d'une horloge au tic tac familier. Gigou a spécialement étudié, pour l'intérieur paysan de Gallerey, des ferrures qui peuvent être exécutées par des serruriers de campagne ; et je signale la chose parce que, trop souvent, des bahuts, des commodes bien préparés quant à la menuiserie, étaient défectueux quant à la serrurerie, à la ferronnerie. Pour les mêmes raisons relatives, non pas à la parodie, mais à la substantifique moelle du régionalisme, il convient d'apprécier à leur valeur la salle de ferme en chêne teinté verni, et la chambre à coucher en hêtre teinté verni, de M. Théodore Lambert.

*Modèles exécutés en série et remis aux ouvrages par le* MINISTÈRE DES RÉGIONS LIBÉRÉES.



L. Sue et A. Mare. *Table et chaise.*

Enfin, j'ai été surpris de trouver, à côté de ces ouvrages pénétrés de toute la rusticité convenable, d'autres ouvrages exécutés dans le même but et à la même intention, par Louis Sue et André Mare, pour diverses usines d'aviation qui vouent une activité désormais sans emploi aux travaux de la paix. Je corrige. Je ne suis pas étonné que Sue et Mare aient réussi dans leur entreprise. Ils sont capables de tout. Mais enfin nous avions coutume de ne voir de ces deux excellents artistes que des œuvres distinguées, ou du moins destinées à des gens distingués ; il fallait être bien habillé, avec un complet sortant de chez le bon faiseur, avoir un gosier délicat, une frimousse bien stylée pour s'asseoir sur un fauteuil de Sue, devant un guéridon à liqueurs de Mare, ou se regarder dans un miroir ovale, signé de l'un et de l'autre.

Je ne dirai pas que le diable s'est fait ermite ; mais il a fait campagne, et en revenant de Macédoine ou d'Alsace, il s'est camouflé... en brave homme, et il a choisi, tout exprès pour sa nouvelle cagna, cette chambre à coucher, ce lit à fuseaux, cette armoire, ce buffet, ces sièges, cette commode à sa parfaite et harmonieuse convenance. Le motif du décor au pochoir, seul, me semble une faute de goût. Le paysan du Danube réclame autre chose. Il ne veut pas que sa ferme ressemble à une boutique de modiste. Donnez-lui satisfaction. Vous la lui devez bien.

Léandre VAILLAT.

INTÉRIEUR RUSTIQUE AVEC BUFFET À ÉTAGÈRES

# LA DOCTRINE DÉCORATIVE DE DEMAIN

*Aux réflexions qu'on vient de lire il nous a paru intéressant de prendre les fragments essentiels de deux articles consacrés au même sujet et dont les auteurs sont particulièrement qualifiés par leur compétence pour décrire une conclusion de ce débat.*

## LES DIRECTIONS NOUVELLES

Le style d'avant-guerre marquait la division. Les décors n'étaient plus les expressions personnelles d'une idée nationale — ils étaient autant d'inventions volontairement individuelles, autant d'efforts pour produire des thèses différentes, forcément rivales. C'était un spectacle de discordance.

La désunion se trouvait augmentée du soin que chacun prenait à se séparer des autres en arrangeant pour soi un lieu-être évident. A la ville, mais plus encore à la campagne, les maisons n'offraient-elles pas des décrochements, avancés ou reculés, qui paraissaient du dehors comme des renfoncements pratiqués dans la masse, à la manière de ceux que l'on fait dans un oreiller pour être plus à l'aise ! Et des fenêtres variées prouvaient une imagination complaisante aux exigences du corps. A l'intérieur certains meubles étaient combinés pour contenter plusieurs besoins à la fois, on lit comportait une lampe avec une bibliothèque, des fauteuils avaient des accoudoirs aussi larges que des tables.

Vivait-on retiré, indifférent au monde, libre et tout à soi, dans ces demeures pourvues avec autant d'ingéniosité ? Avait-on pour occupation de se composer une volonté, de prévoir les événements, de distribuer et d'organiser l'action ? Le décorateur nous montre, par des ornements typographiques flamboyants, par des coulées céramiques pareilles à celles du moût sur une cuve, par des frises au pochoir d'une exécution rapide, par des motifs ébénistes tout à fait irréels, par des sculptures évanescentes, que sa génération était emportée par de multiples velléités, par de vagues aspirations, par des désirs incertains et précipités...

On ne faisait point d'efforts pour surmonter penchants et sensations. On ne préparait pas au dedans de la maison la paix et le repos. La pièce devenue principale pour les habitations de campagne, c'est-à-dire le hall, n'était guère plus propice à la solitude qu'à l'intimité : c'était un passage. La tranquillité n'était pas plus grande ailleurs : par toute la maison, un mobilier peint de couleurs vives, soit rouge cerise, soit jaune citron, composait une suite d'attractions qui tenaient sans cesse les gens en dehors d'eux-mêmes. Et, précisément ces meubles, à part quelques-uns d'un confort excessif, étaient fort étroits et juste convenables — comme chaises et tables — pour l'usage de personnes qui sont inquiètes et ne restent pas en place. Les bow-windows en surplomb incitaient les habitants à se pencher sur l'extérieur, les mettant sur la rue, sur le jardin, lequel était arrangé en tentation. En vérité, nos gens avaient tout disposé afin d'être instables et de se répandre au dehors.

Quel était le but que l'on poursuivait ? Les maisons de ville semblaient faire des gestes à ceux des passants qui cherchent pour un temps une chambre meublée ; celle de la campagne donnait à croire que l'on y jouait les travestis. Elles rappelaient non pas l'habitation la plus décente de l'endroit, mais les granges, les bergeries et les pigeonniers d'alentour. Et par-dessus des façades ornées de faux pans de bois, de briques de couleurs et de carreaux de faïence, les toits s'avançaient beaucoup plus que de coutume sans abriter oignons et haricots ficelés en bouquets. Sous le prétexte de régionalisme, mille façons pittoresques s'exhibaient identiques par toute la France ! Au dedans de ces demeures, les meubles paraissaient inventés pour servir de supports à tel ruban de couleur vive, à tel petit pot orangé avec couvercle pareil, mais à bouton noir. Deci, de-là, sur les murs, des peintures appendues représentaient d'humbles têtes de paysans, des natures mortes ou des paysages ensoleillés, en somme des notations...

Notre prochain style décoratif ne traduira pas de telles manières qui sont d'un autre temps. Mais pour l'avenir, il devra se garder d'être vaniteux. Le décorateur se méfiera donc de la légèreté française : nous devrons nous réjouir avec gravité. La victoire définitive n'aura pas été gagnée haut la main. La France, cette nation jadis d'alliance si recherchée, de secours si efficace, restera la plus assistée, la plus obligée. Nos chants ne devront pas être gais et perçants : il est convenable qu'ils soient assourdis par la reconnaissance ainsi que par le deuil.

Le style nouveau doit être l'expression d'une discipline. Les décorateurs ne doivent plus vivre dans la cité ainsi que des baladins étrangers. « Vous êtes le sel de la terre, » leur rappellerait-on pour les adjurer à bien tenir leur rôle. Qu'ils se soumettent dès demain à la discipline : celle-ci s'imposera par l'exemple...

Les décorateurs devront offrir le spectacle d'hommes qui auront fait la paix les uns avec les autres, qui auront des sentiments affectueux les uns pour les autres, qui seront sujets les uns aux autres : en somme ils devront donner l'exemple d'une confrérie.

A l'extérieur, ils manifesteront cet accord par le développement non point de thèmes individuels, mais d'un thème commun, ensemble de formes et de couleurs qui aura pour but d'éveiller et d'entraîner les énergies de la nation dans une voie française et particulière...

Il est de nécessité nationale que les décorateurs n'expriment ni ne communiquent plus l'inquiétude de l'esprit, la précipitation dans les désirs, ni l'inclination aux choses du dehors ; mais qu'ils nous incitent à la vie intérieure, à l'étude et à la réforme de nous-mêmes...

Il convient de porter la nation beaucoup plus avant : de la relever d'un long penchant aux entités et de l'incliner vers la réalité. Les décorateurs devront, en quelque manière, colorer toutes choses de leurs expériences personnelles pour nous apprendre leur sens du concret...

Mais ils ne s'arrêteront pas là : dès demain, vous les verrez, ingénieux dans leur art et soucieux de nous-mêmes, inventer des meubles vastes, comme buffets et dressoirs, capables de supporter une nombreuse vaisselle, les établir non plus en bois naturel, en chêne jaune et clair, mais en bois plaqué ou laqué pour avoir des coloris chauds et des éclats vifs, les faire pansus, car ventre plat est vide, renfler jambes et pieds comme si la sève les tenait gonflés ; préférer aux rayures et aux damiers les volutes, enroulements et ramages, parer leurs travaux d'une ornementation abondante et serrée... Les décors n'auront rien d'archéologique, de livresque. La mythologie n'aura fourni que des idées directrices et ce nouveau style n'étant pas commun comme les précédents, étant, au contraire, particulier, élèvera l'âme des spectateurs parce qu'il représentera les héros et les dieux, personnages splendides, au-dessus de notre taille et produira le bienfait, dans la nation épuisée, de glorifier la force physique...

Notre activité doit être non pas spéculative et livresque, mais réaliste... Oui, décorateurs, soyez les artisans de l'indispensable réforme intellectuelle et morale.

ANDRÉ VERA.

(*La Grande Revue*, décembre 1918.)

## L'AMEUBLEMENT

MAINTENANT que la guerre est gagnée, nous avons repris pour nous l'estime que nous nous devions, étant sûrs de n'être inférieurs à aucuns, nous avons le devoir d'exprimer dans nos productions cette santé morale, cette confiance que nous avons recouvrée.

Pour notre œuvre immense de restauration et de reconstruction, la parole est aux architectes, aux décorateurs, à tous ceux qui font de l'art appliqué. Or le champ d'action est si grand, le travail si considérable que tous les artistes s'orienteront dans cette voie.

Par la force des choses, par nécessité, nous aurons une renaissance, un style, et de même que la France a trouvé de grands chefs de guerre quand cela a été nécessaire, de même elle donnera des architectes, des décorateurs de génie, maintenant qu'il en est besoin.

Nous verrons se former un art vigoureux, à la fois réfléchi et spirituel, victorieux des procédés allemands dont, malheureusement, beaucoup vivent encore.

Nous aurons des ensembles dans lesquels chacun, se pliant à une mesure commune, donnera le meilleur de lui-même et contribuera à la gloire de notre pays.

Chaque chose étant à son plan, la couleur ne régnera plus en maîtresse fantaisiste, mais reprendra sa place, sera la servante des formes et des volumes.

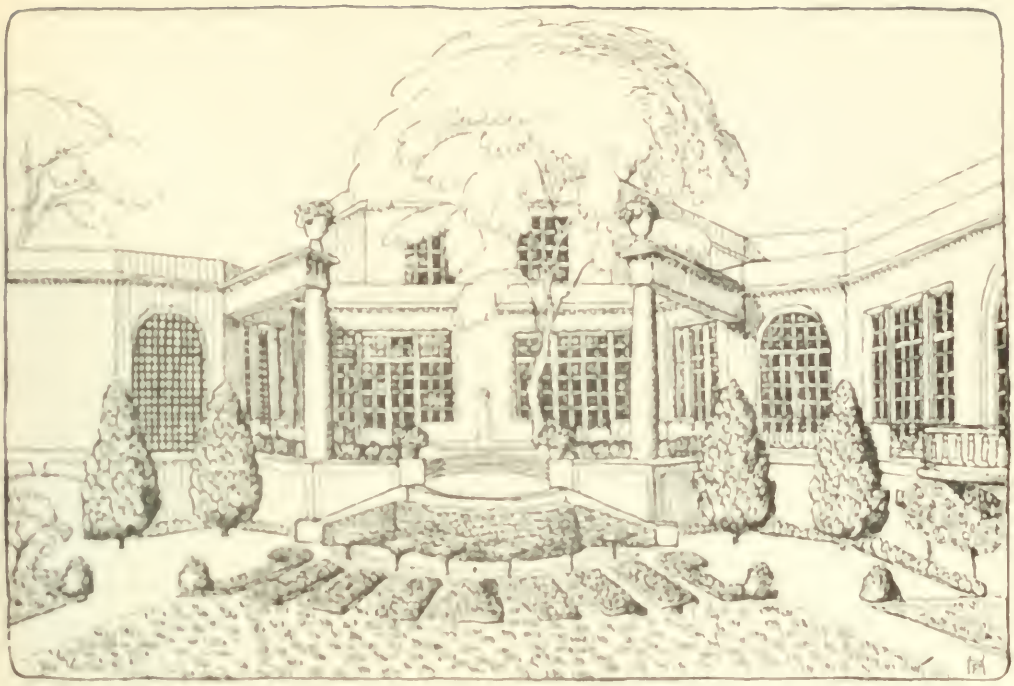
Tout cédera devant la « Divine Proportion », l'Essence de l'Art, disait Léonard de Vinci, car, l'homme dominant et asservissant de plus en plus la matière, les principes de construction varient chaque jour, et les seules lois qui demeurent, les seules sur lesquelles nous puissions nous appuyer sont les lois de proportions. Nous devons faire des œuvres riches et rares, aussi parfaites que possible, monuments, meubles et bibelots, pour préparer le style d'où découleront les choses plus simples, les séries : prendre le problème à l'envers serait une grave erreur.

Il ne s'agit pas de faire de la copie d'ancien ou de restaurer dans le style de l'époque, tout cela serait aveu d'impuissance, il ne s'agit pas non plus de faire du régionalisme quand les distances disparaissent, quand les continents se pénètrent : il faut faire du neuf qui exprime notre amour pour aujourd'hui en même temps que notre admiration pour le passé.

Et ce neuf, ce « vivace aujourd'hui », quels que soient les moyens, les matériaux employés, sera la suite harmonieuse de notre passé, il sera digne de notre patrimoine unique au monde, si nous l'établissons sur la science, sur la connaissance de notre art d'autrefois et non point sur des apparences comme on l'a fait ces temps derniers.

LOUIS SUE.

(*Le Crapouillot*, avril 1919.)



PAUL HUGLARD. *Jardin à la française.*

# MODERNITÉ ET TRADITION

## *LETTRE SUR LES JARDINS*

QUAND vous êtes au repos, vous réfléchissez sur les Arts Décoratifs. Que deviendront-ils, demandez-vous, dans un avenir qui devrait être rempli par une reconstitution totale, intellectuelle et morale, artistique autant qu'industrielle, agricole et commerciale ? Votre question, cher Ami, fournit le remède avec les instructions nécessaires. A mille effets vous distinguez le mal romantique ; réagissez et agissez. Instituez un contre-système. Renoncez à toutes dilections pour l'isolement, pour le sybaritisme, pour l'individualisme. A la division opposez l'union. Que les Décorateurs se groupent en un seul chœur, chantent chacun sa partie et se tiennent reliés par une discipline qui, soyez-en certain, sera pour l'esprit non pas une entrave, mais un aiguillon.

Hé ! direz-vous, cher Ami, pourquoi les choses iront-elles d'un meilleur train

quand nous serons non plus libres mais associés ? Prêtez attention. C'est l'unité entre les Décorateurs qu'il importe de réaliser. Pour faire ce grand effort de nous détacher de nous-mêmes après un siècle de romantisme, il faut avoir quelque objet qui soit d'une suffisante élévation pour que nous croyions ne rien perdre en renonçant à nous-mêmes. Aussi vous ne pratiquerez aucune union véritable, pour ce qui est de vous, en vous joignant à des hommes dont la compagnie vous plaît, puis en partageant avec eux les bénéfices de vos travaux. Pour qu'il y ait union de manière efficace, l'accord doit se nouer au devant d'un but unique, avantageux à tous, indiqué par les circonstances et particulièrement propre à maintenir la paix dans la nation. En temps ordinaire, mais surtout en temps de guerre et dans une période de rétablissement, l'idée solide au point de relier des concitoyens les uns aux autres, n'est-elle pas le désir du bien public ? Que pour chacun de nous toutes choses soient une, toutes choses se ramènent à une, toutes choses soient vues en une, et l'unité sera. Soyez fervent d'esprit, c'est la Patrie que vous servez. Soyez plein de la joie qui vient de l'espérance. Travaillez à en faire part aux autres et naturellement votre ardeur se manifestera non plus par des thèmes personnels, mais par les variations individuelles d'un thème commun, national même.

Ce thème fera, cher Ami, l'éloge de la sagesse, il glorifiera la prudence en même temps que l'activité, il exaltera l'initiative, portera les marques de la méthode, suggérera la pondération, communiquera le sens de la mesure, donnera le goût de l'ordre, condition du progrès, conseillera la fermeté et la concentration, accoutumera à la subordination, attirera vers les choses elles-mêmes, en particulier vers celles du terroir, du sol défendu avec une si vigoureuse énergie ; il dira l'attachement à la terre des ancêtres, le désir de l'aménager, de la voir fleurir et fructifier à nouveau ; il exprimera des souhaits de réconfort, de bonheur, d'abondance et de prospérité.

Puisque l'indépendance, le sybaritisme, le dilettantisme, l'inertie, la mollesse, la négligence, l'indifférence, le caprice, la dispersion, la complaisance pour l'incertitude, le goût des entités n'auront plus sujets d'être représentés dans tous nos ouvrages, on ne verra plus au jardin de lignes sinueuses, plus d'allées serpentines, ni de pelouses vallonnées, plus de contours arrondis, plus de mares ni de flaques d'eau, plus de fleurs groupées en coloris incertains, plus de sites successifs, plus de petits moyens pour amuser, plus de recherches d'exotisme, plus de dispositions en manière de paradis artificiels.

Le jardin s'étalera en dénombrements, se développera dans l'unité comme une classification de parties dépendantes. Vous ferez, cher Ami, des nivellements étagés, vous aménagerez des terrasses, vous assurerez l'horizontalité des parterres, vous présenterez des angles, vous tirerez des allées droites, vous alignerez des arbres de même espèce et les soumettrez à la greffe, à la taille, au palissage. Vous creuserez des canaux et des bassins suivant des contours géométriques et les borderez de pierre et de gazon dans une intention d'achèvement et de netteté. Dans

un même but de précision, vous marquerez avec soin les entrées des parterres par un seuil apparent, par des arbres étroits, des stèles, statues ou autres signes, comme aux points principaux de votre trace.

Peut-être vos yeux pleins de spectacles guerriers ne découvrent-ils pas bien la différence entre ce jardin où nos goûts, sentiments et désirs seront manifestés dans une forme précise, et celui tout net aussi qui plaisait à nos grands ancêtres ? Mais veuillez adjoindre d'abord, à ces marques volontaires, l'agencement d'un élément tout frais : l'emplacement pour les jeux. Ne croyez-vous pas que beaucoup de jeunes bourgeois qui auront été hardis à la bataille, qui auront commandé à de nombreux soldats, n'éprouveront pas, de retour sur le domaine familial, le besoin d'agir et de s'exercer ? Ne désireront-ils pas une place où jouer au tennis, où lancer le disque ?

Plusieurs même par patriotisme ne prendront-ils pas à charge de maintenir alerte la nation qui dut combattre ? Certains encore d'entre eux qui furent gradés et montés n'auront-ils pas reconnu des agréments à l'équitation et pour faire céder un cheval, le contraindre à une allure, le forcer à sauter, n'aimeront-ils pas à disposer d'une piste gazonnée qui encerclerait le terrain de jeux ? Tout cet emplacement serait géométriquement compartimenté, marqué de bornes et de poteaux, rayé de blanc, sablé de rouge, cerné de vert et fiché de statues. N'imaginez-vous pas aussi dans une propriété au bord d'une rivière, un lieu de garage et d'embarquement que dans les dispositions comme dans les détails architectoniques vous auriez empreint de ce style simple, approprié, exact et distingué que portent non seulement les voiles et canoës, mais les vêtements des rameurs.

Plus communément vous donnerez une attention spéciale au rucher ainsi qu'au jardin fruitier lesquels paraîtront dans une propriété comme les inventions de la sagesse. Pour cette raison, vous aurez même garde de ne pas cantonner les arbres fruitiers dans un endroit unique ; aussi souvent que possible, vous en dresserez — comme pyramides allées — qui conviendront tout particulièrement pour nos expressions par leur conduite, par leur taille, par leur forme, ensuite par leurs fleurs et par leurs fruits en nombre d'autant plus grand qu'ils seront surveillés plus rigoureusement. Étant soumis et fructueux, non point indépendants et producteurs exclusivement de feuilles, puissent-ils suggérer aux propriétaires le désir de gagner une valeur sociale ! Pour ce qui est des autres arbres, vous les choisirez d'abord dans la flore régionale, non dans le but de produire des effets pittoresques, mais afin de constituer les témoins de notre attachement à la province que nous habitons : nous nous réjouissons des ressources variées de notre pays. Quant aux haies de cloisonnement, vous les tiendrez plus épaisses que de coutume ; les ébrasements seront dès lors profonds aux baies que vous pratiquerez et vous procurerez au promeneur qui les franchira, la joie de traverser une matière.

Au moment de l'ornementation, vous colorerez les plates-bandes de tons vifs et tranchés : vous apporterez ainsi le goût de la décision et du même coup vous exprimerez quelque peu l'opulence, si vous réunissez les fleurs en importantes nappes monochromes. Vous ferez ensuite grand cas des matières brillantes et somptueuses que vous offrent les variétés de thuya, de troène, de fusain à feuillage doré. Isolées, touffues et libres sur les tapis de gazon, elles paraîtront dans le jardin

exactement ordonné, comme de flamboyantes fusées de lyrisme ; elles manifesteront encore un sentiment de luxuriante végétation qui, fort à propos après une guerre, apportera du réconfort. Dans une pareille intention, vous choisirez pour les murs de clôture, pour les arceaux et pylônes, les végétaux sarmenteux qui sont à la fois prompts à la surabondance et rouges de floraison. Les feuillages rouges, comme il est naturel, vous seront encore d'une aide efficace pour réchauffer le cœur. On imagine aisément un enclos que limiteraient des noisetiers à feuilles pourpres ou des pruniers à feuilles rouges, taillés en muraille au-devant de quoi un lattis vermillon serait disposé, et qu'à l'intérieur agrémenteraient des plates-bandes de plantes à fleurs rouges comme le géranium, encore avivées par quelques rangs de coléus bronzés ou de périllas à feuillage pourpre noir. Un fin sable rouge pourrait au surplus être répandu sur les allées. L'emploi exclusif de différents tons produirait une impression d'exactitude pendant que le choix de la couleur chaude transmettrait quelque ardeur. Ailleurs, quand vous aurez lieu de tirer des filets de buis ou de fusain qui de plus affermiront vos désirs, faites en sorte de les arrêter par des enroulements en forme de grecque : ils propageront dans l'endroit quelque somptuosité que vous rendrez plus évidente par une apparence de lourdeur en les arrondissant en boudins. Pour établir de pareils traits, le lierre vous sera souvent d'une précieuse ressource à cause de son feuillage noir et serré qui possède en masse un aspect crêpu et par là même opulent ; c'est pourquoi vous aurez encore avantage à le faire grimper sur certains bâtiments et à l'employer en contraste à des surfaces nues. Ce même principe d'opposition sera suivi d'abord pour le treillage d'ornement qui d'autre côté sera peint non plus invariablement de couleur vert glauque, mais de tons particuliers selon les circonstances, puis profitablement aussi pour la sculpture. En effet dans un jardin, il en faut pour exalter. Une ornementation restreinte et compacte conviendra pour exprimer non la prodigalité, mais à la fois l'ordre et la richesse. L'intention sera d'accord autant avec la matière qui sera l'aggloméré, qu'avec le procédé qui sera la dépouille. Des corbeilles, des vases combles de fleurs et de fruits soigneusement entassés, becquetés même par de douces colombes, manifesteront vos désirs de paix et de prospérité. Vous les installerez sur des colonnes renflées comme des barriques pour continuer à traduire l'abondance. Les courbes très faibles, aisément réalisables en béton armé après coup chargé de ciment, seront marques de turgescence, de naïveté, de jeunesse; elles sembleront par conséquent renfermer des promesses. Dans le même but, vous recommanderez les copies de torses antiques : ces magnifiques cylindres modelés sobrement se dresseront comme des réservoirs remplis d'énergie ; mieux aussi que des statues mouvementées, ils confèreront par leur attitude calme une dignité exemplaire à la propriété : il importe maintenant que les jardins paraissent, aux paysans de l'endroit, dépendre d'une demeure familiale et non d'un casino. Au reste, pour vous faire une idée des courbes qui conviendront encore aux bancs comme aux emmarchements des escaliers, représentez-vous le ventre de vibration produit par une corde fixée à ses deux bouts, et pincée en un point voisin de son milieu. Ce ne sera qu'un renflement, mais mieux qu'une forme pompeuse, ne sera-t-il pas commodément praticable avec les matériaux économiques que l'on utilisera de préférence après la guerre, et n'indiquera-t-il pas une poussée de sève, un regain

de jeunesse, une renaissance de notre histoire nationale ? Quant aux murs déchiffés ainsi qu'aux grilles en fer des formes naïvement enroulées leur seront convenables pour exprimer les sentiments qu'ailleurs vous aurez dits.

* * *

Architecte, ferronnier, sculpteur, jardinier, treillageur, ébéniste collaboreront à l'aménagement d'une résidence. Pour qu'ils restent unis, la bonne volonté ne suffit pas. Ils doivent être maintenus d'accord. Le désir de vaincre ne confère pas tout seul à une troupe de la cohésion. Des principes de manœuvre communs aux différentes armes sont indispensables. Une discipline est donc nécessaire.

Pour maintenir dans la concorde des femmes d'une même nation, une discipline doit les conduire dans le sens propre à la race, elle doit aussi n'être l'œuvre d'aucun pour être acceptée de tous, elle doit encore avoir été éprouvée et revisée par plusieurs générations pour offrir toute garantie de succès. La tradition satisfait exactement à toutes ces conditions : la tradition sera la discipline de l'union.

Le mot avait été lancé en manière de ralliement dès avant la guerre. Il avait eu le temps d'éveiller de premières énergies sans avoir été défini. Tradition signifie transmission de préceptes et, par métonymie, préceptes eux-mêmes. Ces coutumes non écrites qui seront une discipline pour les Décorateurs, sont des principes de manœuvre ou, si vous préférez, de composition. La suite en est perdue : de tels enseignements étaient en mépris depuis la Révolution. Mais prenez votre pointe-sèche, puis entr'ouvrez-la et faites-la parcourir à petites et à grandes enjambées le plan d'un vieux jardin.

A l'habitation le jardin est subordonné non pas d'une façon qui est toute dans l'apparence, comme par une loi ou par une plate-bande coïncidant saillies et retraits des façades, la largeur du parterre au-devant de la maison se trouve égale par exemple à la diagonale du parallélogramme occupé sur le plan par le bâtiment. Cette dépendance toute géométrique n'est-elle pas à la fois subtile et réelle ? En élévation la connexité continue, le constructeur avant, d'après l'usage de l'époque, mis les dimensions de chaque façade dans un rapport exact, la largeur du parterre vient à s'accorder rigoureusement avec la façade toute entière. Les Anciens affectionnaient de prendre la diagonale comme intermédiaire : n'étant pas tracée dans la réalité, elle est une ligne secrète, un point d'appui invisible en quelque sorte : un tel emploi ne serait-il pas la cause de cette harmonie qui étonne et trouble si fort dans les œuvres du passé ?

Une terrasse maçonnée entoure-t-elle la demeure ? Elle devient la base de la combinaison géométrique ; et comme elle-même étant sur le plan fonction de la maison, la corrélation est continue. Et du même coup la largeur du parterre s'est trouvée fixée de dimension convenable, cette d'évidence mathématique. Dès le commencement, on est en possession de deux certitudes : subordination et convenance d'autre part. Pour ce qui est de la longueur du parterre, on la détermine aussi par une déduction géométrique ; elle peut être égale par exemple à la diagonale d'un carré auquel on donnerait la largeur pour côté.

A droite comme à gauche du parterre, de cette surface rectangulaire qui sera plus tard compartie, un espace doit être laissé libre pour une promenade avant que l'on rencontre une première rangée d'arbres taillés. Quelle largeur aura-t-il ou, si vous voulez, quelle largeur aura l'esplanade toute entière? La diagonale du parallélogramme figurant le parterre pourra fournir la dimension. Une autre opération géométrique indiquera la distance qui pourra séparer la deuxième rangée d'arbres de la première, puis l'espacement des arbres entre eux sur une même ligne, la hauteur de tronc que l'on ébranchera, la hauteur de branchage que l'on taillera verticalement ainsi que celle que l'on rognera en encorbellement. Par cette suite de déductions, le jardin ne se trouve-t-il pas dépendre irréfutablement de l'habitation?

N'allez point penser que la diagonale permet seule d'avancer dans l'établissement d'un plan ; certaines formes quadrangulaires peuvent être tirées d'une ligne donnée : d'abord un carré, de la manière que chacun sait, puis quatre rectangles, les obtenant chacun, soit par le carré augmenté d'un quart, soit par le carré augmenté d'un tiers, soit par le carré augmenté de deux tiers, soit par deux carrés aboutis. Convenez que ces formes quadrangulaires sont pour le dessinateur d'un agrément éprouvé, comme sont pour le poète les vers de huit, dix, douze pieds et autres semblables.

Le parterre dessine une figure de géométrie qui se trouve être plaisante, mais qui le plus souvent ne peut rester dans cet état entier. En constituant des compartiments, comment ne pas rompre l'unité ? Veut-on, cas le plus simple, mener une allée par le milieu dans le sens de la longueur? Pour ne pas diviser, pour ne pas faire cassure mais soudure, elle doit procéder de l'un et de l'autre des compartiments. Elle doit donc être d'une dimension non pas arbitraire, mais proportionnelle et même complémentaire, s'il est possible. Le résultat sera pour le mieux obtenu si la largeur de l'allée est telle, par exemple, qu'ajoutée à celle de l'un ou de l'autre des compartiments, elle donne la diagonale du carré construit sur la largeur des compartiments.

Les Anciens en séparant ne désunissaient pas, quand même ils faisaient un parterre en deux parties : l'une capitale, grande, ornementée et entière d'elle-même, l'autre secondaire et petite et simple qui aurait pu sembler superfétatoire, devant être éloignée de la première par une promenade spacieuse, souvent même plus large qu'aucune des autres. Pour que la portion moindre fût conjointe à la principale, la coutume la plus constante était de les enfermer toutes deux dans un rectangle auquel on donnait pour plus grande dimension la diagonale de la partie la plus importante. L'élément accessoire ne se trouvait pas seulement relié, il était subordonné.

L'enchaînement logique ne fait pas un discours à lui tout seul. D'ordinaire et surtout au XVII^e siècle où l'on s'exprime analytiquement, on use de transitions. Les idées ne se succèdent jamais en phrases isolées : chacune d'elles commence par un rappel de la précédente et finit par une annonce de la suivante, entre quoi s'intercalle un développement propre. Il en est de même dans un jardin. Au sortir de la maison, le dernier élément architectural que l'on se trouve à dépasser est un escalier saillant sur le parterre échancré pour le recevoir. Il y a là quelque chose comme tenon et mortaise. Pour que l'assemblage soit ferme, l'entaille dans les

compartiments dessine avec la dernière marche une figure exacte : soit un carré, soit encore un rectangle d'une longueur égale à la diagonale du carré construit sur la largeur. Peut-être les contours sont-ils festonnés, mais le principe est tel. Il en est de même à l'autre bout du parterre : un retrait est combiné soit avec le diamètre d'un hémicycle renfermant statues et bancs, si le jardin est petit et se borne là, soit avec l'entrée d'un bosquet, si le jardin se prolonge de plain-pied, soit avec l'escalier d'une terrasse si la propriété se développe en étages. Dans ce dernier cas, si les marches sont peu nombreuses et si, par convenance, elles sont prélevées dans le mur de soutènement, la composition est faite par les bords parallèles et voisins de l'un et l'autre parterre : ils sont établis dans un rapport connu comme celui qui existe entre le côté du carré et la diagonale. La composition n'est plus en tenon et mortaise : c'est en raison d'une charge qu'un point d'appui a été calculé.

Dans ces compartiments découpés à la fois inégalement et symétriquement, veut-on creuser un bassin, ou dresser une statue ? On prend le centre de figure, et que la forme à fixer soit quadrangulaire ou bien circulaire, ovale ou polygonale, on y parvient à l'aide de la géométrie. Tout se trouve donc subordonné, exact et convenable sur le plan.

En élevant la géométrie réelle encore toutes choses, la hauteur du groupe monumental ou la hauteur du jet d'eau dont l'emplacement est prévu, pourra être égale soit à la hauteur d'un triangle rectangle isocèle, soit à la hauteur d'un triangle équilatéral, soit à deux parties et demie de la ligne de base en contenant quatre, comme dans le triangle dénommé égyptien. Les formes obtenues par cette méthode sont assurément stables, mais si vous en voulez de plus élancées pour y faire tendre des pyramides ou cônes de bris taillé que vous destinez à marquer l'endroit d'un caractère subtil, rappelez-vous, cher Ami, que la série des nombres premiers peut vous être d'une utile indication. De même la hauteur l'emporterait de beaucoup sur la base si elle était égale, soit à la diagonale du carré construit sur la base, soit à deux fois la base, soit encore à la base augmentée de la diagonale du carré construit sur cette base.

* * *

Les Décorateurs se donnent mutuellement des points d'appui. Quel accord, convenez-en, quelle sollicitude ! Ils ont à la fois entre eux des relations d'assistance et de dépendance. Ce sont là précisément les conditions d'une parfaite union.

Une pareille réalisation n'embarrassera-t-elle pas l'invention, n'empêchera-t-elle pas la modernité ? Notez, cher Ami, que la tradition ne vous impose pas telle ou autre forme, mais qu'elle vous donne cent moyens de faire celle que vous décidez. Voyez d'une part les styles français : tous sont assujettis, tous sont différents. D'autre part observez que les hommes mêmes qui nous renseignent par leurs œuvres sur la tradition plastique ou littéraire, Pierre de Montereau, Philibert de L'Orme, Mansart et Le Nôtre, comme Ronsard, Malherbe et Corneille, étaient non pas des continuateurs dociles, mais de hardis novateurs. Par la tradition ils affermissaient leur imagination en la réglementant, ils donnaient à leur audace une base

certaine. Ils prescrivaient une cadence à leur allure intérieure. Remarquez aussitôt qu'ils avaient une allure parce qu'ils n'avaient pas anéanti leurs forces sous la surcharge des formes anciennes. Ils avaient des idées précises. Ils savaient sur quel thème chanter des variations. Retenez ce point comme un enseignement, car après la guerre nous verrons toutes choses françaises avec des yeux tellement attendris que, si nous n'avons pas des projets solidement établis, nous ferons des pastiches. Nous nous abandonnerions à fabriquer des reproductions, ce qui est contraire à l'exemple des ancêtres, lequel peut être formulé : pas de tradition sans modernité.

La proposition réciproque est vraie : pas de modernité sans tradition. Pour l'examiner plus commodément, veuillez la diviser en deux parties : premièrement, nul résultat ne peut être obtenu sans contention, et secondement toute discipline des Décorateurs Français doit être française. Convenez en effet qu'il n'y a pas de jet d'eau sans pression, qu'il n'y a pas de fructification sans greffage, taille et palissage, qu'il n'y a point de saut d'obstacle possible pour un cheval sans bride ni cavalier, qu'il n'y a pas de plaisir pour les enfants, même à la sortie de l'école où ils ont été tenus avec une rigueur suffisante, s'ils n'instituent des règles à leurs amusements. Considérez encore que les plus romantiques des poètes, Hugo et Verlaine, par exemple, se sont imposé des formes prosodiques toutes personnelles : des contraintes étaient donc nécessaires ; n'était-il pas plus simple d'accepter celles qui étaient éprouvées. En ces sortes de choses la coutume est vérité. Peut-être déjà distinguez-vous que la tradition française doit être votre discipline. Pour vous en persuader complètement, veuillez réfléchir sur le jardin paysager. Tout y semble vraiment l'œuvre du hasard : les allées paraissent tracées suivant les randonnées que des chiens auraient faites, et les arbres groupés selon des taches d'encre que des gamins auraient lancées sur du papier. Pourtant des hommes avisés ont cherché des enseignements, c'est-à-dire des contentions, en Chine et au Japon, comme la plupart des Décorateurs de cette génération, pour étayer la modernité d'alors. Avouez qu'après une guerre énergiquement soutenue pour la défense de la civilisation française notre discipline doit être, non pas allemande, ni même chinoise ou japonaise, mais française entièrement.

* * *

Que notre discipline soit d'origine française c'est une condition nécessaire, mais elle n'est pas suffisante. Nous devons encore être maintenus dans les limites françaises. La méthode traditionnelle de composition agira sur nous d'une telle manière. En disposant toutes choses selon la géométrie, c'est-à-dire conformément aux lois de l'esprit, nous faisons céder la nature suivant la raison : jardins de la raison, de l'entendement, jardins de l'intelligence, si vous préférez. Toute œuvre, traitée de la sorte, se trouvera donc marquée d'un caractère non pas nain ce qui est japonais, ni colossal ce qui est allemand, mais humain ce qui est proprement français. Du même coup, toutes les parties étant dépendantes et ajustées, une harmonie sera réalisée, l'unité assurée ; c'est encore une qualité spéciale à l'Art Français. On la remarquait déjà au Moyen-Age dans les ouvrages de notre race

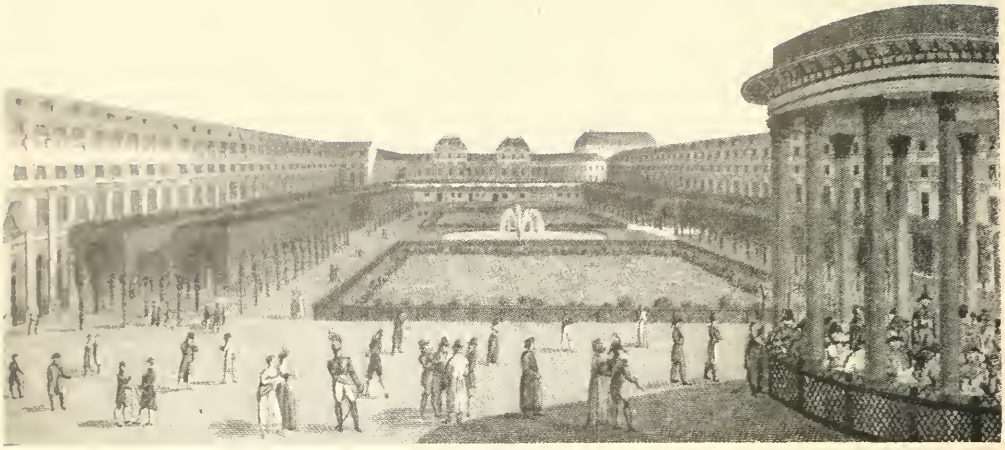
quand le style était universel, catholique. Il importe de la conserver quand notre modernité la réclame.

Si donc vous saisissez que jardin régulier ne signifie pas jardin géométrique, tracé à la règle, mais conforme à la règle, si vous distinguez qu'un jardin, qu'un sonnet sont dits réguliers pour le même motif, vous ne comprenez pas moins combien la dénomination de jardin français est belle et désirable.

* *

Réfléchissez donc sur cette base nouvelle, préparez, cher Ami, vos variations, analysez aussi nos antiquités et lorsqu'enfin le temps sera venu, vous agirez à coup sûr, avant tout un système, disposant à la fois d'un thème et d'une méthode.

ANDRÉ VERA



*Le Palais-Royal et sa Rotonde en* 1815.

# LE PALAIS-ROYAL
## PALAIS COLONIAL

*En raison des prix excessifs des matériaux de construction, de la rareté de la main-d'œuvre et aussi de l'impossibilité pour les propriétaires d'augmenter leurs loyers, il est facile de prévoir que pendant longtemps les capitalistes hésiteront à construire à Paris de nouveaux immeubles.*

*Pour satisfaire aux besoins économiques créés par la guerre mondiale, il sera donc nécessaire d'utiliser au mieux les constructions anciennes et de les adapter exactement à ces besoins.*

*Or il existe à Paris d'admirables emplacements et de nombreux magasins autrefois très appréciés et que depuis bien des années on n'a point su mettre en valeur. Citons, entre autres, le Jardin du Palais-royal et ses galeries si heureusement disposées pour les flâneries quotidiennes.*

*Au cours de l'année* 1918, *M. Georges Moreau donna au* Comité d'expansion intellectuelle aux Colonies *une très suggestive étude, qui fut à ce moment publiée par* La Vie.

*Comme elle intéresse à la fois nos coloniaux, nos industriels, nos commerçants, nos architectes, les parisiens de Paris et les parisiens de Province, nous croyons devoir à ces divers titres la reproduire ici.*

L'UN des importants problèmes à résoudre après la guerre est, incontestablement, celui de l'organisation définitive de nos colonies. C'est une question économique de premier ordre et, on peut l'assurer, une garantie de

salut national. Il est hors de doute, en effet, que nos colonies seront, à la conclusion de la paix, la suprême ressource de la Métropole. Notre empire colonial doit nous sauver de la crise économique qui suivra la guerre. A ce moment, il faudra puiser à toutes les sources de production pour reconstituer notre marché, alimenter, voire suralimenter nos énergies nationales déprimées par une si longue série d'épreuves. Si nous ne voulons pas rester alors tributaires de l'étranger, en lui demandant les matières premières et les produits que nous sommes en état de nous procurer nous-mêmes à des conditions bien plus avantageuses, il faudra nous décider, résolument cette fois, à organiser nos nefs coloniales dont nous avons à peine su tirer jusqu'ici le quart des ressources qu'elles contiennent.

### Plan de campagne pour l'Organisation coloniale d'après-guerre

Pour atteindre ce résultat et obtenir de notre domaine colonial le maximum de rendement, il est indispensable de tracer dès à présent les grandes lignes du plan de campagne nécessaire, de la véritable mobilisation de toutes les forces propres à faire succéder la victoire économique à la victoire des armes. Il faut, avant tout, créer un mouvement d'opinion, non pas factice et passager mais sincère et durable, en recourant à des moyens pratiques pour intéresser à cette grande cause nationale le plus grand nombre possible de Français. C'est le nombre qui détermine le succès. Mais un succès n'a jamais de lendemain sur une foule qui n'est pas guidée, encadrée, instruite comme une armée.

Les chefs, « les centurions » de cette sorte de bataillon de choc, ce sont naturellement, d'abord, les colons et les coloniaux, c'est-à-dire les producteurs et ceux qui, à un titre quelconque, ont déjà l'expérience des problèmes soulevés par cette question. Ce sont ensuite les industriels et les commerçants dont les intérêts personnels sont ici solidaires de l'intérêt national. Ce sont aussi les consommateurs qui, favorisant l'écoulement des produits coloniaux, ne sont pas les agents les moins actifs de la propagande coloniale. Ce sont enfin tous les bons Français : écrivains, artistes, professeurs, instituteurs, etc., qui sont comme les missionnaires, les hérauts et les porte-drapeaux de la « plus grande France ».

Voilà les cadres. Quel est maintenant l'organisme destiné à les mettre en action? Sans parler des rouages officiels du ministère des Colonies et de la représentation coloniale, il existe actuellement à Paris un nombre assez restreint de foyers d'activité coloniale :

1° *L'École coloniale* ;

2° *L'Office colonial*, situé au Palais-Royal, et dont le but est, avant tout, de centraliser et de mettre à la disposition du public les renseignements de toute nature concernant l'agriculture, le commerce, l'industrie et les conditions du travail dans les colonies et les pays de protectorat ; d'assurer, d'autre part, le fonctionnement d'une Exposition permanente du commerce colonial et d'une bibliothèque publique coloniale ;

3° *Le Jardin colonial*, fondé en 1839 à Nogent-sur-Marne, et dont le rôle essentiel est de centraliser les renseignements concernant les cultures, les productions et les industries exotiques ; d'étudier et d'analyser, dans des laboratoires spéciaux, les matières premières et les denrées coloniales ; d'acclimater et de propager en France, à l'aide d'un

jardin d'essai rationnel, toutes les variétés d'espèces végétales pouvant être utilisées dans l'alimentation, l'agriculture ou l'horticulture, voire dans le commerce et dans l'industrie, avec — comme annexe — une École supérieure d'agriculture coloniale ;

4° *L'Union coloniale française*, association pour la défense et le développement des intérêts communs à toutes les colonies, reconnue d'utilité publique et rendant de précieux services à ses membres ainsi qu'aux nouveaux colons ;

5° *Le Syndicat de la presse coloniale* et divers groupements de moindre envergure, dont quelques-uns servent surtout de prétexte à banquets, et que Grosclaude avait plaisamment baptisés : ceux de « la fourchette coloniale ».

Ces éléments ne manquent assurément pas de valeur. Mais ils sont trop disséminés, trop spécialisés. Ce sont des membres épars où le sang circule à peine. Quelques-uns même ressemblent à des cellules mortes ou tout au moins agonisantes, mais qu'une intervention immédiate, des soins intelligents et empressés pourraient encore sauver de la destruction.

## Le Palais Colonial.

Que faudrait-il pour cela ? Certes, en raison des difficultés de l'heure présente, il ne convient pas de faire des rêves trop ambitieux. Il faut aller droit au but, par les moyens les plus rapides et les moins onéreux. Il faut savoir tirer parti des organismes existants, les améliorer et les développer, les centraliser surtout, c'est-à-dire leur donner un cœur d'où partent toutes les pulsations qui feront refluer jusqu'aux extrémités un sang nouveau et généreux.

Or, ce centre, ce cœur existent, au cœur même de Paris : c'est le Palais-Royal. On sait à la suite de quelles vicissitudes ce lieu jadis si célèbre, si fréquenté, est devenu un désert. Le ranimer, en le consacrant à une belle œuvre patriotique, serait une entreprise doublement heureuse. Les colonies ont mis sur le front de la France une couronne royale. Pourquoi le Palais-Royal ne deviendrait-il pas le Palais Colonial ? Tout semble, du reste, l'avoir préparé à cette destination : sa topographie, son architecture, l'accueil qu'il a déjà fait à l'Office colonial... L'œuvre est commencée ; il n'y a qu'à la poursuivre et à l'achever. Autour de son jardin, bordé de galeries couvertes, de multiples alvéoles attendent les diligentes abeilles coloniales. Nous y voyons déjà cette ruche en pleine activité, où — sous le patronage des Pouvoirs publics, avec le concours des industriels et commerçants intéressés, que l'on aura su aider, diriger et stimuler par la plus habile émulation — toutes nos richesses coloniales seront exposées comme une magnifique leçon de choses, où tous nos produits exotiques pourront être centralisés, puis goûtés, appréciés et propagés, de Paris en province, au lieu de n'être connus, pour la plupart, comme à présent, que par de rares amateurs ou de vulgaires snobs.

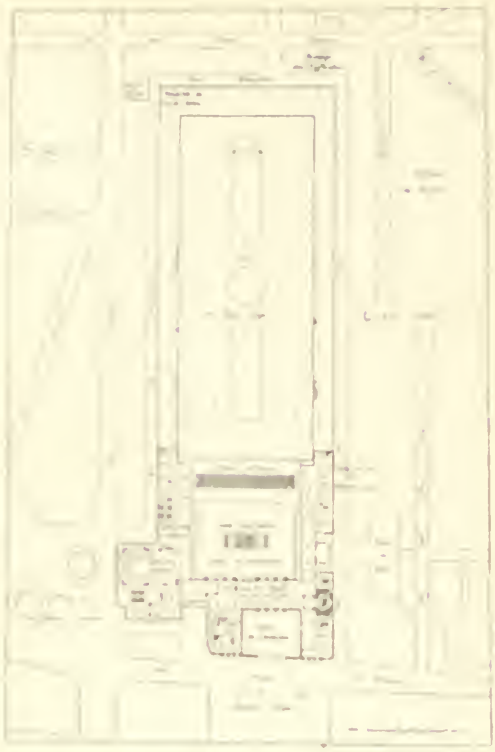
Mais comment réaliser pratiquement ce projet ? D'abord, en ouvrant toutes grandes les portes de l'Office colonial, en lui donnant de l'air, de la lumière et de la beauté, c'est-à-dire en mettant en valeur toutes ses richesses, en prolongeant son domaine jusque dans les galeries de Valois et de Montpensier, en créant un jardin colonial miniature, en organisant une exposition permanente de produits coloniaux, avec les attractions habituelles à ce genre de publicité

cafés, restaurants, salle de concerts, cinémas) et, chaque année, une grande foire coloniale, en s'ingéniant enfin, par tous les moyens possibles, à faire retrouver à la foule le chemin du Palais-Royal, dont tout le monde déplore l'abandon mais qu'une initiative de ce genre, secondée par les autorités officielles, tirerait promptement de son sommeil léthargique.

Combien de fois n'avons-nous pas entendu réclamer par des familles parisiennes un lieu de réunion, commode d'accès, avec un espace libre où les enfants puissent se livrer à leurs ébats, avec des abris suffisants pour leur permettre d'affronter en toute saison les intempéries, sans les priver d'un peu d'air pur ! Le Palais-Royal est cet endroit privilégié. Il peut aussi devenir, transformé en Palais Colonial, un centre de spectacles éducateurs et pittoresques.

Il est facile d'imaginer l'aspect coloré et varié que prendraient alors les mornes galeries d'à présent, avec leurs boutiques changées en souks africains ou en bazars orientaux, d'où s'échapperaient en cascades les fruits les plus étranges, d'où émanneraient sans cesse des parfums de vanille, de citronelle ou de girofle, d'où les regards du passant seraient irrésistiblement attirés par un chatoiement prodigieux de lumières et de couleurs.

L'organisation pratique du Palais Colonial n'exigerait, d'ailleurs, que des travaux peu compliqués et que des frais relativement peu élevés. Il suffirait d'enclore certaines parties des galeries longitudinales, pour éviter les courants d'air et pouvoir, au besoin, y installer pendant l'hiver des appareils de chauffage. Il serait évidemment nécessaire de pratiquer des dégagements, sous forme de passages, dans les abords immédiats du Palais — dans certains immeubles des



*Plan du Palais-Royal*
Cliché extrait du Palais-Royal, par CHAMPIER et R. SANTOZ. Société de propagation des livres d'Art

rues de Valois et de Montpensier, entre autres — afin de permettre au flot de la population parisienne de se répandre aisément en ce lieu des principales artères avoisinantes. On pourrait prévoir, pour un avenir plus lointain, l'établissement d'un vaste palmarium, au centre du jardin, où seraient cultivés, autour du bassin, les arbres et les arbustes les plus caractéristiques des colonies, avec des serres pour les plantes rares et des volières monumentales où s'ébroueraient des oiseaux exotiques aux plumages multicolores. Du premier étage de galeries, en encorbellement, rayonneraient des allées fleuries aériennes aboutissant aux terrasses des cafés-restaurants que des combinaisons variées de feux électriques illumineraient chaque soir, féeriquement.

Toutes ces innovations, il va sans dire, ne modifieraient en rien le caractère architectural du Palais-Royal, dont les lignes élégantes s'harmoniseraient au contraire parfaitement avec les délicatesses de la ferronnerie moderne, s'épanouissant en gracieuses arabesques, inspirées par la flore originale des plus lointains pays.

Mais ces splendeurs entrevues ne sont que le rêve de demain, d'après la guerre, d'après la victoire... Pour aujourd'hui, il faut courir au plus pressé : hâter la centralisation des forces coloniales ; développer la propagande par le livre, par l'image, par tous les moyens de publicité imaginables ; faire appel immédiat aux commerçants et marchands de produits coloniaux pour qu'ils viennent s'installer au Palais-Royal à des conditions avantageuses pour compenser les sacrifices du début ; étendre, rajeunir et multiplier les services de l'Office Colonial, en particulier celui du Musée-Bibliothèque ; bref, éclairer l'opinion, secouer l'apathie administrative et jeter rapidement les bases du futur Palais Colonial que nous souhaitons de voir érigé un jour à la plus grande gloire de la plus grande France.

GEORGES MOREAU.

---

Depuis la publication de cette Étude dans la revue *La Vie* (septembre 1918) : la grande victoire de nos armes a fait affluer, à Paris, une foule d'étrangers et de provinciaux. De plus, pour conjurer la vie chère, on éprouve le besoin de recourir à toutes les sources de notre production nationale. N'est-ce pas le moment de réaliser tout ou partie du beau projet que l'on vient de rappeler ?

Le plus urgent serait de ramener d'abord la vie à l'Office Colonial en transformant la Galerie d'Orléans en une salle d'exposition permanente des richesses actuelles de nos colonies. De vastes vitrines dont on n'a point su tirer parti jusqu'ici, se prêteraient admirablement à cet objet.

On y pourrait disposer en belle vue de nombreuses photographies : sites, flore, faune, produits de toute nature de notre domaine exotique. Mais pour que la curiosité publique fût tenue en éveil, il serait nécessaire, indispensable même, de renouveler sans cesse ces images, comme cela se fait dans les salles de dépêches des grands quotidiens.

Un Office Colonial, du reste, doit être une salle de dépêches, où tous les renseignements relatifs à la vie d'outre-mer se trouvent centralisés.

Pourquoi ne joindrait-on pas à l'iconographie coloniale, des vues cinématographiques de la vie provinciale économique ? Le Palais-Royal était, naguère, le rendez-vous préféré des provinciaux venus à Paris pour leur plaisir ou pour leurs affaires. Ne pourrait-on point faire revivre cette excellente tradition ?

A côté des magasins consacrés aux denrées coloniales il serait utilement créé des succursales des principales maisons de commerce de France, sans cesse approvisionnées des spécialités les plus en renom. D'artistiques enseignes les signaleraient au public ; des vendeuses en costumes pittoresques y rappelleraient les lieux de provenance : Ce serait, en raccourci, un tableau des petites patries installées au cœur même de Paris.

Cette leçon quotidienne de géographie concrète aurait une influence salutaire sur la jeunesse fréquentant le jardin et inciterait les parents à diriger leurs enfants de préférence vers les carrières agricoles et, peut-être, vers la colonisation.

Le retour à la terre deviendrait enfin une réalité.

# ARTISANS ARTISTES

*Au moment où l'on se propose de créer de nombreuses écoles d'apprentissage où, par l'initiative de la jeunesse, les arts appliquent à l'industrie, il nous paraît intéressant de montrer comment un esprit original et indépendant comprend la formation professionnelle et comment il crée des artisans. C'est M. Raymond Duncan qui nous apporte ces idées et les possibilités pédagogiques de M. Raymond Duncan.*

Il y a dans tout homme un artiste qui trop souvent sommeille. J'ai vu des tapis d'une incontestable beauté plastique chez Mikiane par des enfants de Tresse et quelques uns, réfugiés pendant la guerre, de Macédoine et d'Arménie. M. Raymond Duncan, qui présidait à ces confections, me les montrait dans son atelier de la rue Vincent. Après de longs efforts, il tenait un fait bondé par des procédés personnels. Il m'a quand on lui en demandait le secret, le savoir secret : des herbes sont cuites dans des marmites, de certaine manière.

Et voici d'autres tapis payés à cette époque M. Duncan fit exposer à Paris et Londres, en différents d'eux. Les motifs ont été inspirés par des époques différentes — imposé seulement. Et comme les couleurs employées sont pures, indéniables d'outre, elles ne s'abîment jamais, m'affirme-t-on, et pour telle teinte varie suivant l'endroit où elle est apposée. Le bleu de ce cotton de tapis est plus foncé que le bleu de la deux-pointe plus loin sur le même tapis — et ce n'est point de la tricoterie industrielle. Aussi n'est-il pas possible de produire de ces tapis par séries. De la belle laine, de jolies couleurs, des fonds charmants — mais je ne suis ni critique d'art, ni marchand d'objets et je ne suis pas venu pour voir des tapis.

Je voulais demander à M. Raymond Duncan comment il parvient à enseigner utilement des mutilés. Comme c'est simple ! En effet :

— « Je ne classe pas. Je me trouve dans un hôpital. Je vois un blessé, un mutilé, des valets de ferme, des hommes de peine, des valets de pied de la campagne. Ces hommes n'ont jamais touché à un travail d'art. Tout le monde les croit incapables de devenir artistes. On leur assure qu'il y faudrait un apprentissage très long.

« Moi je leur donne confiance en eux-mêmes.

« L'élève sera payé suivant qu'il travaillera bien ou moins bien, je l'encourage dans son premier travail. Il ne sait pas ce que c'est qu'une œuvre d'art, il n'est jamais entré dans un musée.

« Je lui confie un morceau de bois comme celui-ci (bois à graver). Dessus, j'ai dessiné, j'ai fait des traits symétriques. Mes élèves, ces garçons de ferme, ces cultivateurs, gravent. Avec un ciseau et un marteau ils suivent mes lignes, mes traits droits et ronds. Ensuite je leur donne des dessins un peu plus difficiles. Ils suivent alors la ligne du dessin et enlèvent le bois partout ailleurs : ils sont graveurs sur bois. Puis c'est encore plus compliqué. Il n'y a plus de ligne de contour — et ils sont sans le savoir et suivant qu'ils gravent telle ou telle chose, de l'école naturaliste, par exemple, ou de l'école fauviste.

« Le dessin veut dire quelque chose : c'est une attitude d'homme, un lion c'est de l'ornement, des bandes — et tout le monde y arrive plus ou moins vite, mais y arrive presque mécaniquement. Quand même, ils font toute preuve de goût, ils ont un goût extraordinaire : les moins lettrés, les plus rudimentaires, ils comprennent ce qui est bien, ce qui est mal, ils ne sont gâtés par rien, ils ont un don de critique magnifique.

« Ils se plaisent d'abord à l'harmonie des angles et des courbes, puis ils donnent aux formes l'impression de ce qu'ils ont vu et de ce qu'ils sentent : ils donnent de l'expression — c'est extraordinaire !

« « Extraordinaire ». Mais vous dessinez toujours les motifs !

M. Raymond Duncan sourit encore et dit :

— « La seconde semaine ils font ce que

dans les fabriques on met cinq ans pour apprendre, et le dessin, il faut ailleurs cinq ans aussi pour l'apprendre.

« Et puis, avec les clichés ainsi obtenus, ils impriment sur des tissus, sur des tuniques, des robes, des tentures décoratives.

« Plus tard, — et c'est plus difficile, cela, — ils gravent des panneaux pour les meubles. »

M. Duncan me montre de ces panneaux, et je suis impressionné par le charme qui s'en dégage. Devant ces ouvrages de primitifs contemporains qui ne savent pas glorifier l'Art avec de grands mots, je m'éprouve incapable aussi de définir, de chanter l'agrément, la joliesse, l'expressive simplicité de ces bois.

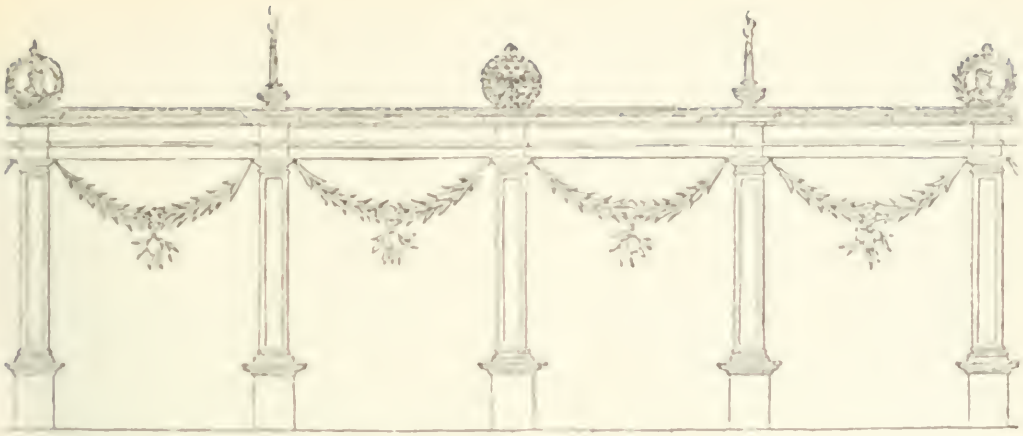
M. Gémier prévoit que les hommes de la foule joueront parfaitement la comédie sans apprentissage. Aujourd'hui, M. Duncan prouve que tout homme est artiste. Les mutilés qu'il enseigne gravent, impriment, colorient. Il y en a que d'abord il a pu croire bêtes : ils ont appris plus vite que d'autres, trop habitués sans doute à ce qu'on leur vantât leur intelligence.

— Et ces hommes lourds, ajoutait M. Raymond Duncan, ces hommes de la campagne travaillent avec tant d'attention, de délicatesse, de peur d'abîmer les tissus !

— Avez-vous remarqué des aptitudes plus sûres chez des élèves originaires de tel ou tel pays ?

— A Paris, un seul de ces hommes a, un jour, gâté des planches : ce n'était pas un Français... Je voudrais voir beaucoup de mutilés venir nous demander des leçons. J'en ferais des artistes, très... très vite... de superbes artistes. »

LUCIEN WAHL



*Colonnade et guirlandes. — Décor pour l'entrée de Philippe d'Espagne, à Anvers, en 1549.*

# LE DÉCOR DES FÊTES

C'ÉTAIT un fait admis sans discussion possible, que depuis de nombreuses années déjà les fêtes civiques de France avaient un navrant caractère de médiocrité et de banalité.

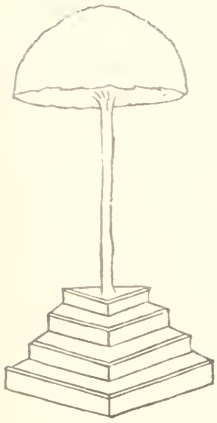
On le déplorait, pour le principe, mais sans regrets violents, tant a été grande, pendant une longue période, cette indifférence pour l'art de la décoration qui, lié à l'architecture, devrait être un des plus aimés, puisque c'est lui qui donne de la beauté au cadre et aux accessoires de notre vie quotidienne.

Depuis que les arts, qualifiés naïvement de « mineurs » par quelques esprits étroits et vaniteux, reprenaient peu à peu leur place légitime grâce aux efforts courageux de quelques artistes et artisans, la laideur de ces fêtes qui auraient pu être si émouvantes apparut plus singulière et choquait davantage.

On en rechercha les raisons : d'aucuns affirmèrent simplement que la médiocrité des crédits mis à la disposition des Comités organisateurs paralysait d'avance toute initiative féconde, — d'autres que le caractère trop politique de certaines de ces manifestations empêchait l'élan unanime et créait une atmosphère de critique peu favorable, — d'autres enfin que le soin d'élaborer le programme de ces fêtes étant laissé à des bureaucrates sans que jamais aucun artiste ne fût consulté, rien n'était moins surprenant que leur platitude.

Aussi, avec quelle impatience attendaient-ils la célébration de la Victoire, tous ceux qui, chaque jour plus nombreux, souhaitent que l'inspiration décorative retrouve son grand rôle traditionnel dans le rayonnement artistique de la France.

Cette fois, en effet, aucune des excuses données n'était valable : on n'avait pas lésiné, — il avait été fait appel à de nombreux artistes, et pour établir et pour exécuter le programme ; — quant à l'union des cœurs est-il besoin d'en parler :



sans distinction de parti, de classe, d'âge, tous attendaient depuis des semaines dans une impatience fébrile l'heure où la nation frémissante allait mettre symboliquement au front des soldats sauveurs et victorieux la couronne de laurier ; oui, tous désiraient, espéraient l'évocation de ce geste de gloire, tant allait être grandiose et émouvant l'hommage rendu.

* * *

Les fêtes sont passées... Oserait-on parler de déception... et pourtant !

La griserie fut si forte que pendant l'inoubliable défilé on ne vit qu'eux, eux, les rescapés sublimes, et tout autre désir disparut ; mais quand les dernières fanfares s'éteignirent, quand il n'y eut plus dans le lointain qu'un nuage de poussière, l'émotion de respect et de joie fit place à la vague nostalgie d'un spectacle plus beau encore.

Le soir, le lendemain, beaucoup avouèrent cette impression ; mais à voix basse comme si elle avait été presque sacrilège.

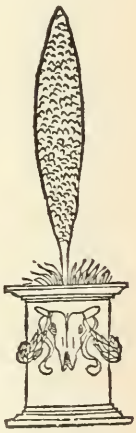
Pourquoi ? Diminue-t-il la gloire de nos soldats, ce regret que pour eux on n'ait pas fait plus et mieux encore ?

Sans doute les esprits étaient tellement tendus vers ce jour, ils en attendaient une sensation si forte qu'elle devait fatalement se produire, cette sourde déception qui suit toujours une joie trop longtemps et trop ardemment désirée. Mais il reste qu'à la réflexion, quand on se reporte par l'esprit aux grandes fêtes françaises d'autrefois : entrées de souverains, — célébrations de victoires, — la journée du 14 juillet dernier apparaît trop marquée encore de ce caractère de timidité, de petitesse qui, si éloigné de notre tradition nationale, a cependant, depuis de trop nombreuses années, mis son empreinte fatale sur tout l'effort français, et cela pas uniquement dans le domaine de l'art.

Oui, pourquoi ne pas le dire, on avait rêvé quelque chose à la fois de plus âpre et de plus grandiose : uniformes moins reluisants, canons aux roues entremêlées de feuillage et poussiéreux comme s'ils revenaient tout droit de là-bas ; moins de mâts enrubannés, mais des fleurs jetées à brassées enthousiastes sur le sol ; moins de petits drapeaux, mais toutes les maisons décorées d'une manière plus somptueuse et plus rare.

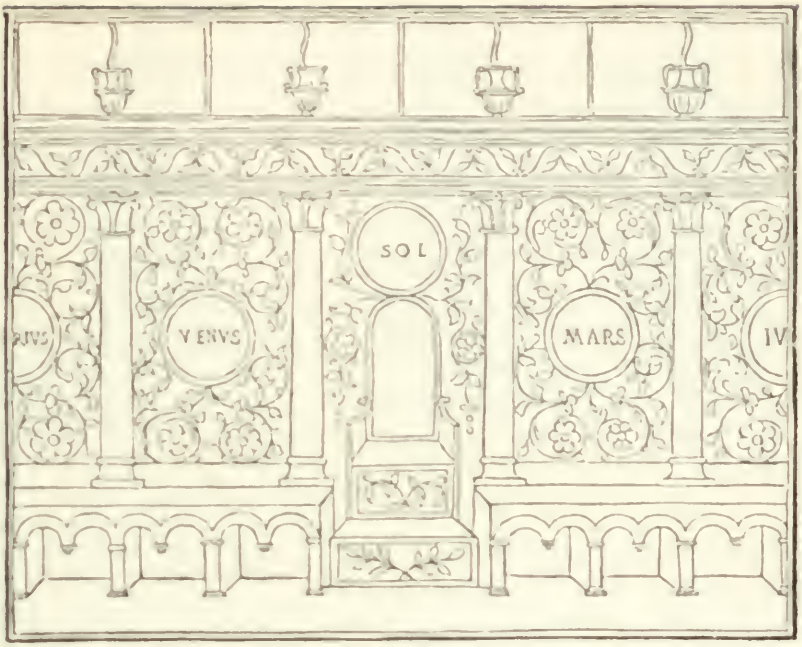
En dehors du cénotaphe et des deux pyramides de canons amoncelés, rien n'évoquait réellement ni la guerre, ni la victoire. Non certes, ce n'était pas ces mâts décorés, placés et redéplacés en hâte et qui auraient pu convenir tout aussi bien à une fête de gymnastique ou à un Comice agricole ; ni l'obélisque

*Arbustes décoratifs*



(*Gravures extraites du* Songe de Polyphile).

ficelé comme si l'on craignait qu'il ne s'envolât ; ni les lampadaires de la place de la Concorde garnis d'accessoires de cotillon. Devant une telle déconvenue après un si beau songe, on doit enfin reconnaître qu'il y a des causes plus profondes que celles ressassées à la légère : peut-être n'est-il pas vain d'essayer de les découvrir.




*Tribune. — Gravure sur bois extraite du Songe de Polyphile (1525).*

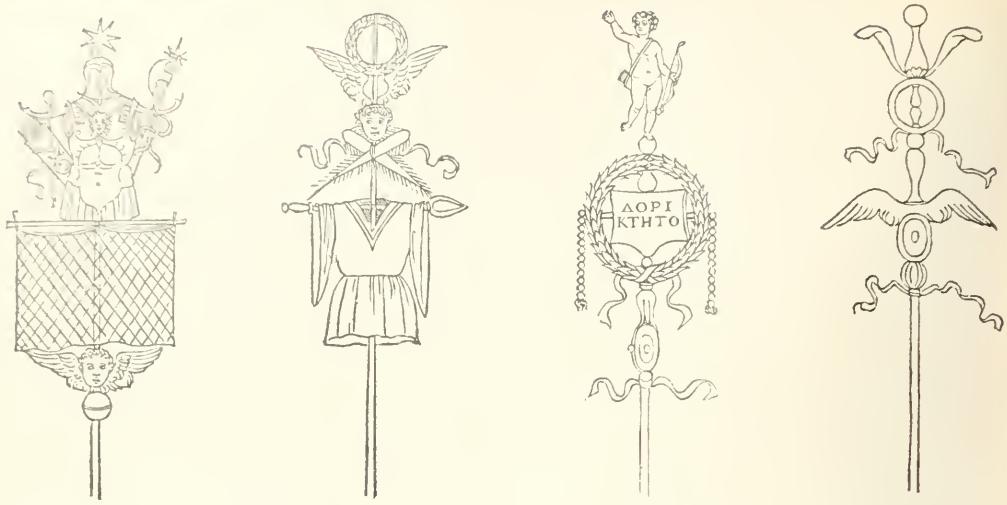
Il semble que l'on peut incriminer tout d'abord cette tendance néfaste à éloigner l'art de la vie, à considérer l'œuvre d'art comme une chose exceptionnelle, bonne à emprisonner dans un musée, mais qu'il serait insensé d'introduire dans l'existence familière.

Une des conséquences les plus graves de cet état d'esprit né au XIX^e siècle, est de séparer arbitrairement l'objet d'art et l'objet utile et, en architecture, de considérer la décoration d'un édifice comme indépendante de sa destination : de là tous ces bâtiments qui pourraient être indifféremment des gares de chemins de fer, des banques, des palaces, des temples même d'on ne sait quelle religion. Par répercussion, lorsqu'il s'agit de décorer une voie triomphale pour le retour de vainqueurs, on cherche dans sa cervelle le casier « décoration d'avenues » en oubliant simplement... la guerre !

De là aussi, en ces jours glorieux, ce manque de collaboration de tous les habitants de la citée choisie, collaboration pourtant indispensable à toute fête nationale pour lui donner son vrai caractère. Le public est tenu et se tient à l'écart comme un enfant bien sage qui aura simplement le droit de regarder et d'applaudir à l'heure désignée.

Et l'on ne peut s'empêcher d'évoquer malgré soi le peuple de Florence portant à bras, dans un élan d'enthousiasme, les portes du Dôme ; les patriciens de Venise, revêtant leurs balcons des plus somptueux tapis ; les corporations des Flandres avec le chatoiement vivant de leurs bannières et de leurs insignes.

Mais peut-être la raison plus profonde de tout cela, est-elle cette espèce de timidité dont nous parlions tout à l'heure, timidité si peu française, mais, hélas !




maintenant si ancrée dans nos mœurs : le public, plein de bonne volonté pourtant, n'a pas osé — certains artistes n'ont pas osé. Tous d'ailleurs découragés par les administrations toujours pusillanimes et qui, elles, n'osent jamais rien : je sais certains projets superbes, originaux, parfaitement réalisables et qui ont été écartés simplement comme trop différents de ce qu'on avait fait jusque-là ! Et la guerre et la victoire n'étaient-elles pas différentes ?...

On a dit que le ridicule tuait en France ; hélas ! maintenant, c'est la seule crainte du ridicule qui suffit à tuer les plus belles initiatives.

Le seul espoir est que les répercussions profondes de la lutte surhumaine, terminée à la gloire de notre pays, ne se sont pas encore fait sentir.

Il serait trop douloureux de penser que la France victorieuse — au prix de quels sacrifices — va conserver cet état d'esprit rétréci, timoré qui pouvait, sinon s'excuser, du moins se comprendre chez une nation encore meurtrie et brisée par la défaite.

CHARLES DU BOUSQUET.

*Insignes et bannières*
Songe de Polyphile (1525).

*Colonnade et fontaine. — Porte extérieure du Stade de Polypèle, Lyonne, 1525.*

# IDÉES ET OPINIONS



DES FÊTES EN GÉNÉRAL,
ET DE LA FÊTE DE LA VICTOIRE,
EN PARTICULIER

*M. André Lebey, député de Saône-et-Loire, fut un des premiers et du plus ardent à mettre nettement en évidence les Fêtes de la Victoire pour le Peuple de Paris et de la France. En dehors de son intervention parlementaire, il écrivit, sur ce sujet, de nombreuses articles dans les journaux. De son beau fondation de la Victoire idée, nous extrayons les pages caractéristiques ci-dessous.*

Sous quelque forme qu'il se manifeste, le retour des Troupes semblait d'être à la hauteur de l'événement qu'il commémore. La Victoire et la Paix s'y mêleront d'une manière définitive. La Justice et la Paix, suivant l'indication du Psalmiste, s'y donneront le baiser solennel au Pacte de l'Avenir. L'enthousiasme de la France et du monde communieront.

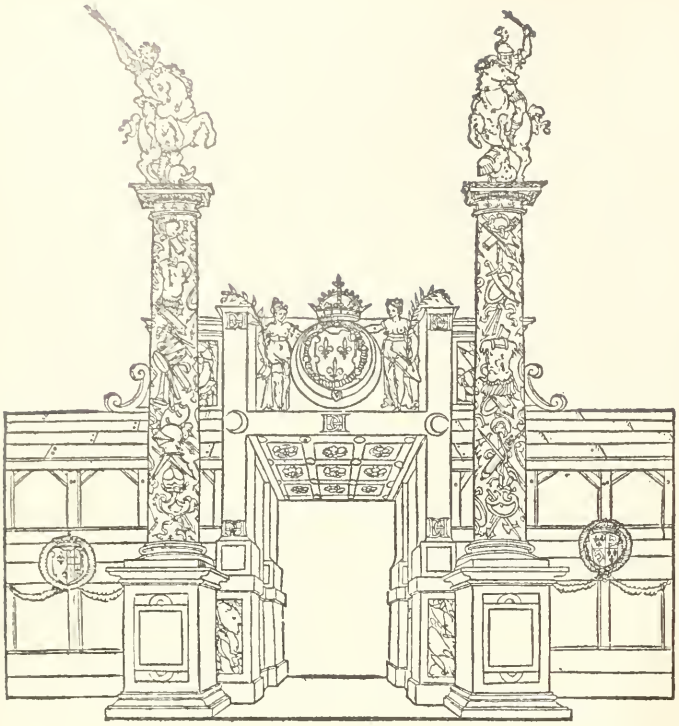
Au premier abord, rien de plus simple. En y réfléchissant, la mise en scène d'une pareille manifestation apparaît plus compliquée. Il n'existe pas encore, en effet, dans notre histoire, un retour de troupes aussi grandiose. On ne peut guère relever que celui de l'armée d'Italie sous le Second Empire, dont les historiens de cette époque, et notamment le comte Fleury, ont raconté les détails. Au temps du Premier Empire, comme sous la Révolution, les fêtes militaires ou civiques n'avaient pas tout à fait le même objet aussi vaste. Quand on ramena les drapeaux pris à l'ennemi, par exemple ceux d'Autriche, ainsi que la représente Detaille au musée des Invalides, dans la grande salle du bas qui s'ouvre à gauche sur la cour d'honneur, il n'y avait point, à proprement parler, de défilé longuement ordonné. Un seul « retour » considérable s'inscrit aux fastes de nos annales : celui des Cendres, sous Louis-Philippe.

Les fêtes de la Révolution, comme leur nom l'indique, étaient surtout et simplement des fêtes civiques. On se souvient des plus célèbres : le 14 juillet 1790, la fête de la Fédération, le 14 avril 1792, la Fête de la Liberté, en 1793, les Fêtes de la Fraternité et de l'Hospitalité où des banderoles portaient :

*Les trônes passeront,*
*Les peuples sont éternels !*

La même année, le 10 août, celle de l'Acceptation, et le 10 novembre, celle, fameuse, de la Raison ; et le 8 juin 1794 (20 prairial an II), celle de l'Être suprême ; en 1798, la Fête de la Souveraineté populaire.

De pareilles manifestations semblaient alors naturelles. Mirabeau avait demandé, dès le début de la Révolution, qu'on donnât au peuple des fêtes dignes de lui, qui soient un instrument éducatif, un moyen d'action, et Danton avait voulu faire élever au Champ de Mars un temple afin de réunir les Français en grand nombre dans des cérémonies qui alimenteraient l'amour de la liberté en augmentant « les ressorts de l'énergie nationale ».



*Tribune et portique en forme d'H, élevés à Paris rue St-Antoine, en 1549, pour l'entrée de Henri II.*

Toutes ces solennités étaient préparées avec soin ; la passion qui y présidait les rendait vivantes, le souci de l'art souvent parfaites, toujours ordonnées. Marie-Joseph Chénier, Méhul, Gossec, David, collaboraient, heureux de mêler leurs talents divers avec les hommes désignés par l'autorité. David surtout, paraît-il, en établissait minutieusement le programme. Dans l'un d'eux, la statue de la Liberté était portée par des citoyens vêtus à la grecque, entre des cavaliers, des fantassins et des tambours. Le cortège comprenait les députés des différentes sections avec les licteurs portant des piques, des faisceaux et des feuilles de chêne ; des groupes de femmes vêtues de blanc avec ceintures tricolores tenaient une bannière où se lisaient ces mots : « *Donnez des enfants à la Patrie.* » Puis un groupe de vieillards et d'enfants entouraient la statue de Minerve.

Remarquons que des fêtes de cet ordre avaient lieu un peu partout, souvent dans les plus modestes villages. Chacun était heureux d'y participer. Elles aidaient les rapports de tous et arrondissaient sans doute bien des angles. En cherchant à travers la France parmi nos vieux usages, on n'aurait guère de peine à trouver les moyens de réadapter à des données modernes des coutumes excellentes et vénérables. Pour ne citer qu'un écrivain, dont le souvenir est dans toutes les mémoires, Gérard de Nerval a délicieusement parlé dans *Sylvie* des fêtes champêtres du Valois, compagnonnages et tirs d'arc.

A mon sens, pour ce qui nous préoccupe plus spécialement ici, la Fête de la Victoire devrait se célébrer partout le même jour, à la même date, dans toutes les grandes villes, tous les grands centres et tous les principaux villages. L'uniformité indifférente du 14 juillet a, peu à peu, diminué cette date mémorable. Il ne saurait en être de même de celle qui nous a sauvés de la mort. Chaque département, chaque région auraient à cœur de donner à cette commémoration le caractère, le cachet, la note de ses localités. Il serait même à souhaiter qu'une émulation féconde nous permît de donner, d'abord dans les journaux régionaux, puis dans un recueil de documents auquel notre organe pourrait participer, les cahiers des fêtes de la Victoire où, par la narration, la photographie, le dessin et l'aquarelle, celles-ci demeureraient.

Nous sommes moins avancés qu'on ne le croit en général, au moins en qualité, même pour ces œuvres d'édition. J'ai là sous les yeux un petit livre du Directoire réunissant les « costumes des représentants du peuple français » dont nous avons tout à fait lieu d'être jaloux ; les gravures coloriées ont un charme simple auquel nous n'atteignons que rarement.

Pour ces fêtes éparpillées sur toute la surface du territoire, la musique est nécessaire. Elle a manqué cet hiver, place de la Concorde. Mieux

FÊTE DONNÉE AU PEUPLE A LA REINE PAR LA VILLE DE PARIS, POUR LA NAISSANCE DU DAUPHIN
LE 4 SEPTEMBRE 1729 (GRAVURE DE MOREAU LE JEUNE)

vaut, d'ailleurs, ne pas s'en souvenir... Il faut des chants, des chœurs, des morceaux civiques et patriotiques entourés par la foule entière...

* * *

Nous sommes tenus, en majeure partie, d'oublier. C'est en nous-mêmes dans la conscience que nous avons, de ce que représente de ce qu'est notre immense victoire, que nous en découvrirons les décors. Ne nous en plaignons pas : de la sorte — enfin ! — après un long crépuscule, nous serons créateurs. Nous marquerons l'année 1919 d'une cérémonie inoubliable. On n'a que trop longtemps, de toutes façons, empêché la Victoire d'ouvrir ses ailes...

Si la manie de l'originalité est un vice incontestable, celle de la copie en est un autre, non moins incontestable, certainement pire, car il y a toujours une part de nouveauté, de neuf dans ce qui retient. A la suite de 1871 nous n'avons pas eu des monuments du souvenir très heureux. Il s'agirait que cette fois nous nous montrions meilleurs. C'est plus facile qu'on ne le croit, à condition qu'un discernement averti préside au choix des artistes et des décorateurs. Je ne saurais rien de plus lamentable, de plus pénible, pour ma part, qu'une fête de la Victoire manquée, mesquine ou ridicule. La maîtrise de la France doit s'affirmer de toutes manières. J'estime que, dans le domaine artistique surtout, elle est en mesure, si elle le veut, de réussir au mieux ce qu'elle entreprendra. Les artistes ne manquent point. Il n'y a — mais c'est évidemment le plus difficile — qu'à défendre, qu'à aider les meilleurs contre les fabricants à répétition qui leur barrent la route au nom d'un passé devant lequel je m'incline, mais qui, surchargé de gloire, d'honneurs, de profits et de décorations, n'a tout de même pas le droit de mettre une griffe absolue, tenace quoique usée, sur une cérémonie qui résulte de la vigueur de l'enthousiasme, de l'esprit de devoir et de sacrifice consenti par plusieurs générations de jeunesse.

*Arc triomphal, élevé en 1549, pour l'entrée de Henri II. Gravure sur bois de Geoffroy Tory.*

En protégeant ainsi l'avenir, nous serons justes, avisés, en même temps que dans le sens de notre époque, qui a besoin de fêtes. On ne l'a pas assez reconnu malgré l'effort dévoué de quelques militants obscurs qui, dès 1900, sous la direction de Marcel Sembat, qui en avait eu

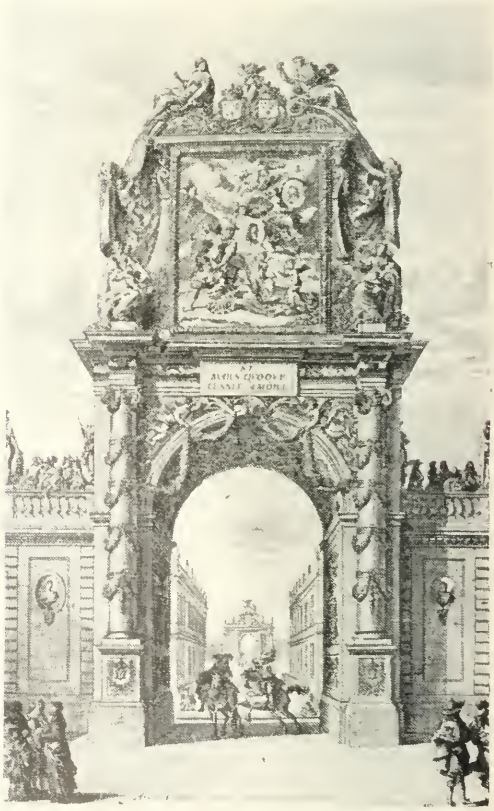
*Arc de triomphe*
*élevé à Paris, place Saint-Gervais, en* 1660,
*pour l'entrée de Louis XIV et de Marie-Thérèse.*

l'initiative, s'efforçaient d'attirer sur cette forme nouvelle, nécessaire de la vie contemporaine, l'attention des pouvoirs publics ainsi que celle de leurs concitoyens. On trouvera là-dessus de précieux renseignements dans les *Annales des Fêtes et Cérémonies civiles* publiées de 1909 à 1912, et qui, épuisées maintenant, passent quelquefois dans les catalogues de libraires.

Un des côtés fermés, sans joie, souvent presque funèbre, de la civilisation, vient peut-être, en partie, de cette absence de fêtes ; l'esseulement des êtres, trait caractéristique et croissant de notre temps, en découle. Il est nécessaire de remonter un courant si contraire à toute sociabilité agréable et qui tend à opposer les gens les uns aux autres en même temps qu'à restreindre peu à peu l'éducation et la politesse.

Les Fêtes de la Victoire offrent une occasion magnifique. A nous de ne pas la négliger. Sur ce terrain comme sur les autres, ne nous laissons pas voler notre victoire. Ne la diminuons pas. Exaltons-la au contraire. Tout y est légitime, splendide et dans l'intérêt de l'Humanité.

Une démocratie se doit plus encore qu'un autre régime à ces fêtes populaires. En effet, le penseur, le savant, l'artiste, l'homme de qualité possède ces joies sans sortir de son cabinet de travail ; par l'imagination ou la réflexion, il rejoint les têtes bénies de la grande recherche séculaire, de l'éternelle création intellectuelle, artistique ou scientifique ; il apaise ses douleurs près de leur sérénité ; il est soi-même son propre metteur en scène ! Mais le peuple, quand est-il aidé à sortir de sa condition pour se mêler au grand mouvement du genre humain ? Quand peut-il en prendre conscience ? Au fur et à mesure que la foi diminue, on ne réunit que des fidèles espacés auxquels, d'ailleurs, elle suffit en réalité de moins en moins, la nécessité des réunions civiques s'impose d'une façon croissante. Nul moyen meilleur de faire entendre la parole du poète et du pen-



Bibliothèque de la Ville de Paris.

*Arc de triomphe*
*elevé au Pont Notre-Dame, en* 1660.

RETOUR DES CENDRES DE NAPOLÉON Ier EN 1840

PASSAGE DU CHAR FUNÈBRE AUX CHAMPS-ÉLYSÉES, LITHOGRAPHIE PAR DEMOLLIA

leur. Pour leur faire à tous, il est nécessaire que des hommes se réunissent plus souvent afin de mettre en commun, au-dessus de toutes leurs religions particulières et dans le sanctuaire du meilleur de celles-ci, dans un même élan national et humain, leurs émotions, leurs pensées, leurs espérances. Heureuse, puissante et respectée, la patrie qui aura ressuscité les grands sentiments collectifs de la Grèce antique : ceux du stade, ceux du théâtre, ceux des cérémonies juridiques !

Tout un peuple alors vivant littéralement communiait avec les légendes et les symboles de sa nation comme dans un culte, des *Pyrrhiques* — les *Pyrrhiques* dont on devinait sans, peut-être, en passant, nous donner une représentation nouvelle grandiose — et des *Odes* de Sakiri ou des *Sept devant Thèbes* d'Eschyle à l'*Oedipe* de Sophocle. Alors la vie de chacun se trouvait liée à la vie générale. Alors l'homme individuel s'agrandissait.

Les fêtes de la Fortune, de l'Art, de la Beauté, de la Science, les fêtes des différentes religions et la Morale aussi : les rôles de l'Humanité réconciliée doivent trouver demain leurs cadres, leurs moyens, leurs armes, leurs exhibitions, leurs théâtres et leurs temples.

Dans notre espèce, la Fête de la Victoire en est le prélude.

* * *

Un dernier mot.

Cette fête, réellement unique, et qui apparaît de plus en plus belle au fur et à mesure qu'on la rapproche celles du passé, doit être fête Unie. Pour la réussir — car le peuple ne pardonnerait pas qu'elle ne le soit pas — ne nous laissons pas prendre au dépourvu. Le retard d'Austerlitz, un des plus préparés, ne présente rien, finalement, de très considérable. L'arrêté, déjà, du préfet des barrières de la Villette, sous un Arc de Triomphe plutôt petit, entré dans des terrains vagues. Ce fut quelques mois après le 18 février 1806, qu'un décret ordonna d'élever l'Arc de l'Étoile. Il fallut aller jusqu'en 1815 pour qu'il s'achevât. Or, — ceci aussi est à noter, car aucun document jusqu'à présent connu, aucun récit, ne permet de le croire, — il n'est pas encore de troupes triomphales qui aient passé sous le porche illustre. L'Arc n'a servi que pour celui qui l'avait si magnifiquement chanté, et dont un nom familial marquait déjà la pierre : Victor Hugo, dont il abrita la veillée funèbre. Dans une belle page, Barrès a

*Arc de triomphe*
*dans place Dauphine, en 1660.*

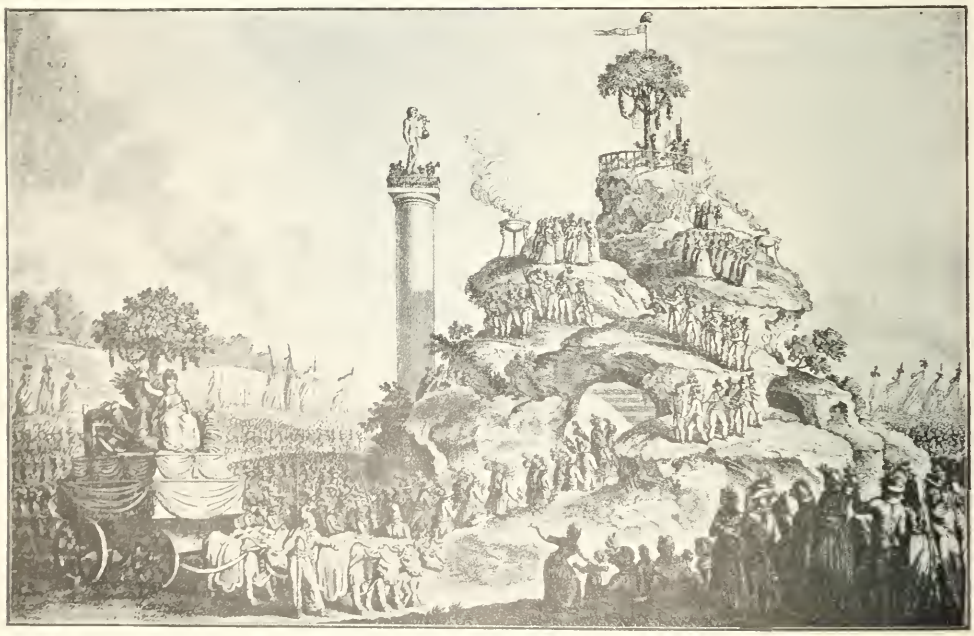
raconté cette veillée, prélude de la renaissance et les poètes qui l'accomplirent. Il est juste qu'ayant reçu la dépouille du grand poète qui sut comprendre et rendre si bien les aspects de son siècle, il serve à glorifier les légions que son génie prophétique avait prévues. Lyre énorme aux cordes de laquelle jouèrent toutes les tem-

pires des années et des jours, où gronda l'Année Terrible, couché sous le dôme ouvert aux quatre points cardinaux, il effaçait de sa grandeur et par les hommages qui l'entouraient la souillure prussienne de 1871 qui, elle, y toucha. L'Esprit — toujours souverain, en dépit des railleurs et des faux sages, trop souvent célèbres — préparait ainsi la délivrance future. C'est elle, notre contemporaine, notre âme et notre chair, qui va y passer, frémissante. Elle suscitera également, j'en ai la conviction, un nouveau poète, qui dira au peuple le sens de l'épopée prodigieuse qui part de 1789 et se couronne à 1919. Nous consacrerons ainsi, définitivement enfin, l'Arc de Triomphe. Un mystérieux destin aura voulu que, jusqu'alors, tout ce qui fut tenté dans ce sens ne pût aboutir. En effet, pour le retour de Crimée comme pour celui d'Italie, on préféra la place Vendôme ; son inauguration, fixée au 29 juillet 1836, manqua : on décommanda la revue au dernier moment par crainte de tentatives séditieuses ; le soir, une pluie diluvienne noya les illuminations. L'heure n'était pas venue.

Elle sonne aujourd'hui. Qu'elle nous aide à reprendre tout à fait conscience de nos qualités. Retrouvons enfin dans cette fête de la victoire, devant l'Arc triomphal entouré des tribunes officielles, la donnée même de la Patrie, telle qu'elle s'est affirmée, unanime, du 4 août 1914. Telle qu'elle avait battu, jadis, au Champ-de-Mars, telle que l'a célébrée Michelet dans les pages immortelles de sa préface à l'Histoire de la Révolution, pages que tous devraient lire, apprendre et méditer en ces heures difficiles pour posséder l'essence de notre âme française. L'étranger n'a déjà que trop réussi, souvent, à nous en faire perdre le sentiment, à nous en diminuer la fierté. Ne nous restreignons plus, pour rien. Revendiquons-la, sans excès ni supercherie, mais bien haut : elle le mérite !

Faisons revivre, loin des subterfuges et des doutes injurieux, au-dessus de tant de querelles périmées, dont ce n'est plus le moment, toute notre tradition nationale, trop souvent oubliée, faussée ou reléguée, au plus grand bénéfice de nos ennemis, qui sont toujours, en même temps, — l'Histoire l'a démontré, — ceux du genre humain. En un mot, cessons donc de paraître avoir peur de nos vertus : souvenons-nous que notre génie fut toujours grand, fort et créateur chaque fois que l'enthousiasme marcha de pair avec la Liberté. Soyons nous-mêmes, conscients de notre audace tranquille, qui veut la Justice pour tous et a su la rendre victorieuse.

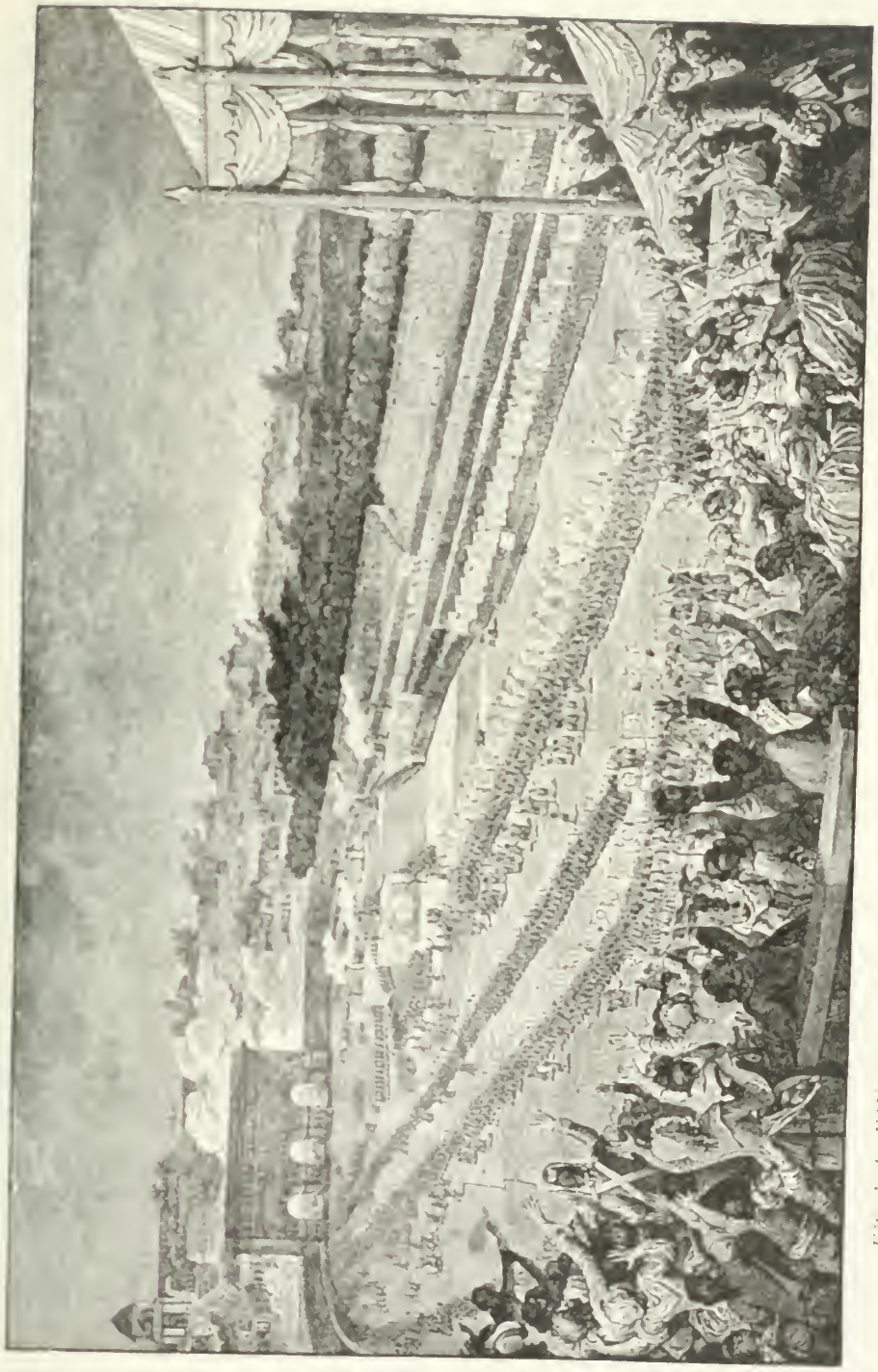
ANDRÉ LEBEY,
*député de Seine-et-Oise.*



*Fête de l'Être suprême* (8 *juin* 1794).

Bibliothèque de la Ville de Paris

FÊTE DE LA FRATERNITÉ, EN 1848, A LA BARRIÈRE DE L'ÉTOILE. (LITHOGRAPHIE PAR A. ADAM.)



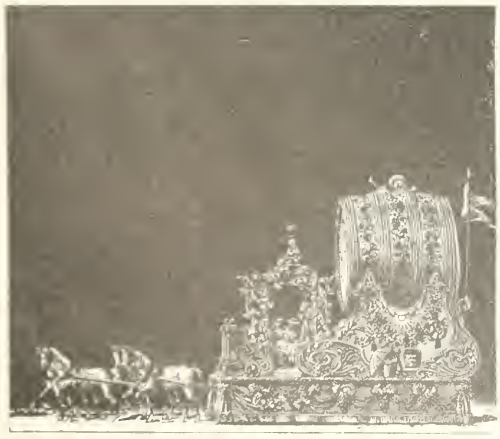
*Fête de la Fédération au Champ-de-Mars (14 juillet 1790). — Estampe de C. Monet, gravée par Helman*

*Char lumineux*

FÊTES PUBLIQUES, GALAS OFFICIELS

*Les lignes suivantes, empruntées à une longue étude de M. Léandre Vaillat parue dans la* Revue hebdomadaire, *pourront servir de conclusion... provisoire, à une controverse qui, même après l'éclatant succès des Fêtes de la Victoire, n'est pas près de se clore :*

Si on essaie de dégager de ces exemples un ensemble de considérations propres à éclairer nos contemporains sur la meilleure manière d'organiser une fête et d'éviter ces manifestations insuffisantes et mal réglées dont nous avons pu déjà mesurer les erreurs, on observe que l'esthétique, si l'on peut dire, d'un gala officiel, d'une fête publique tient à plusieurs éléments que je veux distinguer afin de bien préciser ma pensée. Sans doute, et avant d'énumérer ces éléments, nous pouvons bien l'avouer entre nous qui aimons les choses du passé, la valeur de ces fêtes anciennes existe beaucoup plus dans le parti qu'en a tiré un artiste que dans son ordonnance elle-même. Le lancement d'une montgolfière, à Tivoli, le 13 Thermidor, ne diffère pas sensiblement de celui d'un ballon, avant la guerre, à la Porte-Maillot. Et l'on peut être assuré que si quelque peintre, quelque graveur moderne savait représenter une fête du 14 juillet 1913 avec autant d'esprit que Moreau le faisait d'une fête à la fin du XVIII^e siècle, et que l'on retrouvât, dans quelque cent ans, la gravure ou le croquis de ce peintre, de ce graveur notre contemporain, nos descendants ne manqueraient pas de dire : « Ah! quel charme ! Comme on savait bien organiser une fête au début du XX^e siècle! » Je crois cependant qu'il faudrait à ce peintre, ou à ce graveur plus de talent qu'à Moreau le Jeune pour dégager de la réalité les traits choisis et heureux qui feraient illusion sur notre époque. En effet Moreau le Jeune et avant lui les artistes du XVII^e, du XVI^e, du XV^e siècle, sans remonter au déluge, avaient en regardant autour d'eux une matière inépuisable pour aviver leur palette, pour exciter leur crayon, je veux dire le costume des femmes *et des hommes*. Les descriptions que j'ai données plus haut par tranches significatives, insistent particulièrement sur la somptuosité, la variété, l'esprit de l'habit, tant popu-



*Char lumineux d'Auxerre.*

*La Fête des Rois, bas-relief, par Baffier (1891)*

laire que courtisan et princier. Il semble que le théâtre soit descendu dans la rue et qu'il se mêle à la vie, comme le *crainquin* liégeois entraîne dans la même farandole les acteurs d'une pièce et les spectateurs. Et cette dernière comparaison m'incline tout naturellement à la définition que je cherche et que nous devons établir ici. Qu'est-ce qu'une fête en effet? Un spectacle avec des acteurs et des spectateurs. Dans quelle mesure les acteurs doivent-ils se mêler aux spectateurs, c'est l'affaire d'idées générales et politiques sur le rôle du peuple et ce que l'on pourrait appeler — sa participation aux bénéfices. Nous avons vu à ce sujet les critiques de Saint-Simon à propos du sacre de Reims, et les idées du peintre David. Par analogie avec la musique qui dans ses compositions a élargi peu à peu la part de l'orchestre et l'emploi des chorals, ne peut-on utiliser pareillement, dans une esthétique sociale de l'avenir, les masses populaires aux fins de manifestations nouvelles. Quoi qu'il en soit, dans les fêtes auxquelles il nous a été donné d'assister récemment et qui prétendirent célébrer l'armistice, la venue des souverains alliés à Paris, le retour de l'Alsace et de la Lorraine à la France, les deux catégories indiquées plus haut étaient nettement séparées : d'une part, les personnages officiels parqués dans des voitures, comme une noce de petits épiciers de Montrouge, puis des soldats de toutes armes; d'autre part, la foule anonyme les regardant défiler ainsi qu'à la campagne en un jour de découvrement, on regarde passer un train, de l'autre côté de la haie. Le costume de cette foule, il était, hélas! ce que vous savez et que vous montrent les catalogues des grands magasins ou les journaux de modes : du côté des

*La Fête des Trèfles, à Béziers*

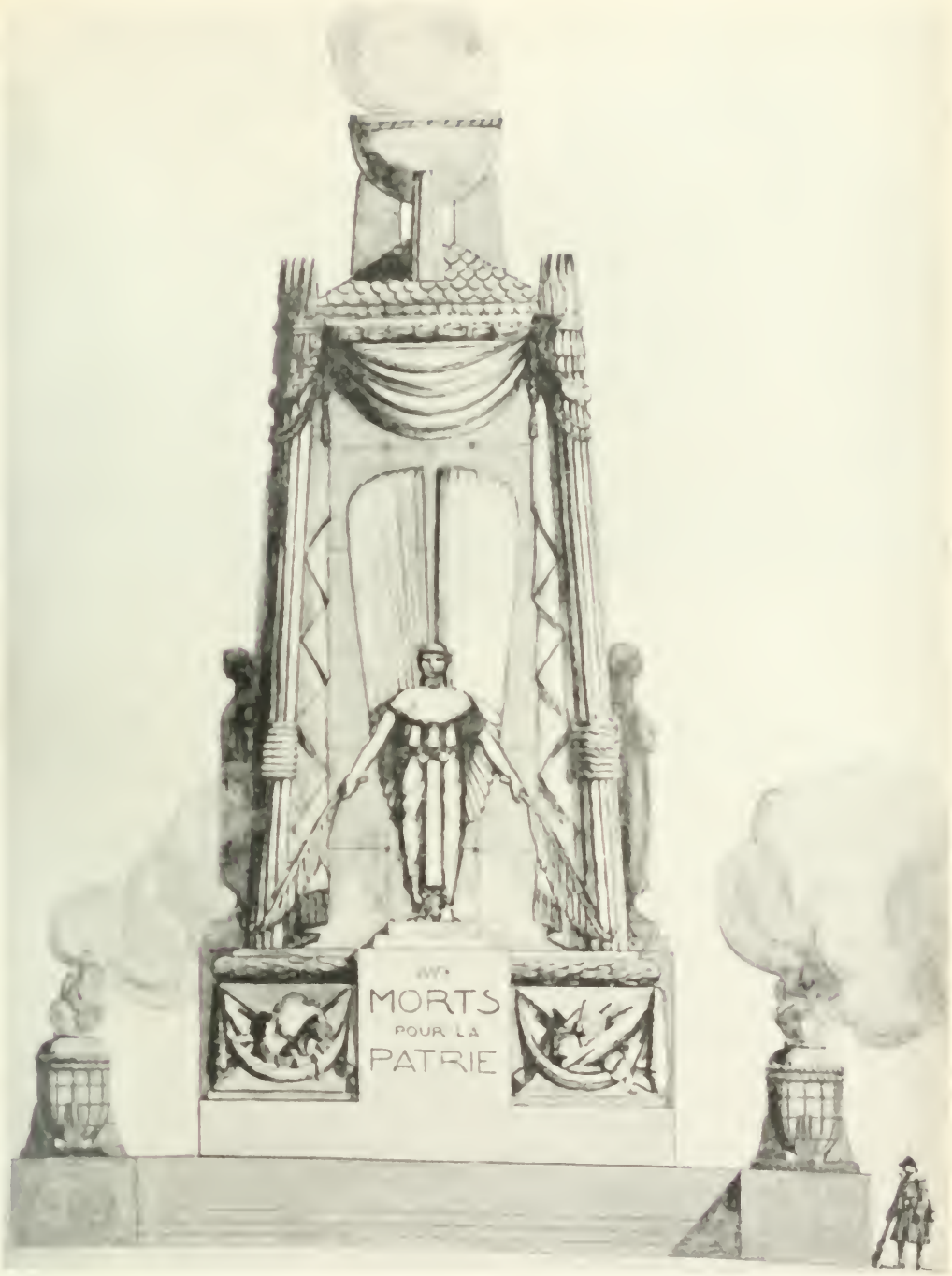
*Cartouche exécuté pour les Fêtes de la Victoire, par MM. Süe, Mare et Jaulmes.*

hommes, absence de lignes, tons neutres; du côté femmes, un charme qui dépend comme autrefois de la beauté des femmes, éternelle comme personne n'en ignore, mais encore des tons neutres; bref dans l'ensemble une masse sombre qui, vue place de la Concorde par exemple, des terrasses du ministère de la Marine, semblait une trame de points noirs, sur lesquels fusait de place en place l'aigrette d'argent des jets d'eau, et entre lesquels coulait un large ruban bleu horizon... l'armée qui défilait. Car le costume des acteurs n'était guère plus éclatant que celui des spectateurs. La guerre a éteint volontairement des couleurs qui d'ailleurs étaient criardes : je ne connaissais rien, avant 1914, qui fût plus capable de décourager le désir de la couleur dans le costume, que ce rouge garance, que ce képi rouge et or, que ce pantalon noir à bandes rouges, que cette élégance telle qu'on la concevait au cercle militaire de quelque ville provinciale. Le bleu horizon de l'uniforme actuel, qu'il soit fraîchement sorti de chez le tailleur, ou que les saisons, les nuits de veille, les journées de combat aient passé sur lui, a une sorte de beauté sobre, émouvante, et les lignes en se simplifiant, en se débarrassant des chichis chers au zouave du pont de l'Alma, atteignent maintenant à un galbe fort et élégant tout à la fois, que le casque couronne avec fermeté, d'un dessin fier. L'allure elle-même s'est faite moins fanfaronne, moins sautillante, mieux équilibrée, et comme ralentie majestueusement à l'effort tenace des tranchées et à la marche dans les terres labourées. Les soldats n'ont pas secoué la glèbe si opiniâtrement défendue par eux, et qui s'attache encore à la semelle de leurs lourds souliers : moins tourlourous, ils s'éloignent de la gloriole pour s'approcher de la gloire.

Nous espérons qu'aux yeux de l'état-major, cette cause est définitivement entendue et que si les marques extérieures du respect nécessitent la plus grande visibilité des galons, elles ne nous ramèneront point à des mascarades périmées et rétrospectives. Mais dans cette nuance collective de l'armée, je ne trouve pas davantage l'éclat dont se paraient les tournois de Philippe le Bon, les sacres de Reims ou les retours des troupes victorieuses, sous le premier Empire. Ai-je besoin de dire que je ne le trouve pas davantage chez les personnages officiels, pas plus dans le chapeau de soie de M. Poincaré que dans les gants gris de M. Clemenceau ou la jaquette de M. Lafferre, ministre des Beaux-Arts. Nous avons observé que dans ces fêtes soi-disant populaires, la foule, loin d'être associée, comme dans la pensée de David, au rythme généreux de la joie, est contenue par la force derrière une barricade d'hommes armés, baïonnette au canon. En quoi notre république abandonne la tradition républicaine, pour revenir à la tradition monarchiste, qui, d'ailleurs, semblait plus aimable. Si la foule, une fois, le jour du défilé en l'honneur de l'Alsace et de la Lorraine, a rompu ce barrage de violence et s'est mêlée aux acteurs, n'y voyez point la preuve d'un esprit nouveau, mais le témoignages du désordre et l'absence complète de toute préméditation.

Et cependant, je songeais en moi-même, en vivant les journées qui suivirent l'armistice, quelles grandes et belles choses on pourrait réaliser, en se servant de la foule comme d'un élément formidable. Elle a manifesté en ces heures inoubliables, une imagination, une fantaisie à la fois grandiose et délicieuse. Je m'excuse d'employer ici des mots que l'éloquence et le bavardage ont en quelque sorte usés, mais j'en fais moi-même un usage si réservé et

ASPECT D'ENSEMBLE DE LA PLACE DE L'ÉTOILE LE 14 JUILLET 1910.




L. Sue, A. Mare L. Jaussies, architectes.

*Maquette du Cénotaphe élevé sous l'Arc de Triomphe, le 14 juillet 1919.*

je suis si pénétré de leur sens qu'on me comprendra bien. Elle seule a su trouver les cris, les attitudes qu'il fallait pour célébrer dignement, profondément cette adorable idée, à savoir qu'à partir du 11 novembre, à 11 heures du matin, les hommes de la terre cesseraient de se tuer et d'aller au carnage et que les nuances, les travaux, les occupations de la vie reprendraient le pas sur les gestes de la destruction. Que j'aurais donc voulu avoir le crayon minutieux et délicat d'un Duplessis-Berteaux ou d'un Langendyck pour noter au vif sur mon carnet ces mille et mille scènes de la rue, aussi animées, aussi grouillantes que celles de la Révolution ou de ses armées. Il m'aurait fallu je ne sais combien d'yeux, d'oreilles, de mains pour voir, pour entendre, pour croquer. A peine mon attention avait-elle été prise par un de ces tableautins qu'un autre s'emparait d'elle, jusqu'au point de l'abandonner à un troisième et ainsi de suite Les groupes se faisaient et se défaisaient avec une aisance infinie et, dans la minute même, mes regards percevaient le détail charmant et l'ensemble vaste. C'était comme un grand remous qui lançait, détachait et reprenait à lui les traits pittoresques, comme une arabesque souple et géante qui enveloppait une infinité de motifs. Ce qui contribua surtout à imprimer à la fête ce caractère de mouvement, d'énergie, de fureur joyeuse, ce furent les camions automobiles des Américains qui, dès le premier coup de canon, se répandirent à vide dans les rues de Paris et se chargèrent presque instantanément de grappes humaines, perchées jusque sur les bâches et brandissant des drapeaux; tels des chars de triomphe, ils circulèrent sans discontinuer, répandant sur leur parcours les cris de joie, les hurrahs, que scandaient les pétarades des accélérateurs. Et c'était merveille de remarquer comment ces épisodes s'ordonnaient, à quel point cette foule dense se tassait, se dirigeait d'instinct vers les carrefours les plus vibrants et cependant s'écoulait, en se mêlant et en se portant doucement, tel un fleuve qui monte et garde dans sa crue son allure noble, quoique plus forte. Il y eut une minute où se révéla pleinement à moi l'âme collective : c'est quand, sur la place de l'Opéra où déferlaient toutes les vagues humaines, où affluaient tous les courants de vie, où se ramassait et se concentrait toute la puissance de Paris, Noté parut à un balcon, pour entonner la *Marseillaise* : alors un silence se fit, un silence d'une qualité miraculeuse, car il n'était pas imposé par un ordre, ni par un mot d'ordre, mais par la prescience instantanée qu'il allait se passer quelque chose. Les premières mesures s'élevèrent comme un cantique dans une cathédrale, prenant tout leur sens, « Allons, enfants, patrie », de *sursum corda*, de cordialité familière et de mysticisme national; et lorsque le chanteur eut terminé le premier couplet, toute la foule, d'un seul cri, d'un seul jet, reprit en chœur « Aux armes, citoyens ». Et ce refrain valait certes le « Dieu le veut » des croisés de Pierre l'Ermite.

Mais il n'est pas de joie qui ne s'épuise, ni d'harmonie qui ne s'altère; les journées suivantes ne furent pas douées de la même spontanéité; et il arriva ce qui arrive à toutes les sociétés, si aristocratiques soient-elles, qui prolongent jusqu'à la satiété leur plaisir et ne savent pas quitter la table avec un léger sentiment d'appétit.

Dans le décor où se déroulent ces galas, il faut distinguer entre le décor naturel et le décor improvisé. De même que le costume, le décor naturel, permanent, a bien changé; les hommes se sont acharnés sur la beauté de leur ville; il semble qu'ils n'aient jamais eu assez de haine pour trancher, couper, abattre et nous avons grand'peine à retrouver dans le Paris d'aujourd'hui celui d'autrefois. Le décor improvisé ne vaut guère mieux...

Je serai reconnaissant à la personne qui voudra bien m'indiquer l'artiste qui, de nos jours, est chargé de régler la mise en scène de nos galas officiels. Pour ma part, je l'ignore...

Certes c'est un métier difficile que la diplomatie; mais c'est un métier aussi difficile et qui s'apprend, que le décor de la vie. Il y a des notaires pour établir des contrats, des médecins pour rédiger des ordonnances, pourquoi n'y aurait-il pas des hommes de goût pour accomplir une besogne de goût ?... Comme les monuments du Souvenir, comme la fameuse langue dont parlait Esope, cette mise en scène est à la fois ce qu'il y a de meilleur et de pire; et l'on oublie que tant de fois, avant la guerre, nos hôtes nous ont jugé d'après les apparences pour répandre ensuite dans l'univers entier cette image peu soignée, mal venue, à des milliers d'exemplaires.

LÉANDRE VAILLAT.

*Normand : Hôtel à Deauville. — Paul Petit, architecte. On a su éviter de donner au Palace l'aspect habituel à ce genre de constructions.*

# L'ART ET LE TOURISME

Nos premiers ancêtres viennent d'apparaître sur la terre et déjà l'humanité commence son ascension, combien douloureuse et combien lente ! vers des conditions de vie meilleures.

L'homme, d'abord, s'aménage ou se construit des abris ; il se fabrique ensuite des armes, autant pour se défendre contre les fauves que pour leur ravir une toison qui lui servira de vêtement et se procurer une nourriture carnée. Mais, ces besoins essentiels [illegible], sa curiosité s'éveille devant le radieux mystère que la Nature présente à ses sens et à son intelligence. Ce mystère, il cherche à la fois à le pénétrer et à le reproduire. Qu'y a-t-il derrière ces vastes plateaux ou ces forêts profondes, que, du haut de la crête ou du flanc de la falaise où il a abrité sa demeure, il voit onduler et s'étendre jusqu'à l'horizon ? Où vont ces eaux qui, jaillissant en sources fraîches au flanc des collines, s'attardant en contours sinueux au fond des vallées, s'étalant en nappes claires au creux des plaines, s'écoulent d'un mouvement incessant vers un but inconnu ? D'où viennent ces animaux qui menacent sa vie et qui lui fournissent cependant de quoi se défendre du froid et apaiser sa faim ?

Et l'homme, à la fois parce qu'il veut savoir et parce qu'il trouve sur le plateau le silex dont il s'armera, dans la forêt la mousse et les fougères qui formeront sa couche, dans les eaux le poisson qui le nourrira, marche vers cet horizon toujours

changeant mais toujours inaccessible, pénètre sous la forêt hantée des fauves dangereux mais aussi du savoureux gibier, suit les eaux dans leur course à la grande mer vers les rivages de laquelle elles guideront ses pas, et ainsi, dès l'aurore des temps la curiosité et la nécessité mirent en route les premiers voyageurs, les premiers touristes.

Ceux-ci voient, observent, admirent. Puis, comme il arrive toujours, comme le fait déjà l'enfant, ils cherchent à reproduire ce qu'ils ont vu, observé, admiré. L'ensemble d'un paysage est chose trop complexe pour ne pas rebuter leurs premiers efforts, mais ils s'essaient à faire revivre sur la paroi tendre de leurs habitations souterraines, dans le grain serré d'un os ou d'un bois dur, la force trapue du bison ou la souplesse nerveuse du chevreuil ; les plus audacieux s'attaquent même à la figure humaine.

Par ces essais, leurs facultés d'observation et d'admiration se développent. Le sentiment de la beauté s'éveille. L'homme ne verra plus dans la dépouille des animaux un simple vêtement, mais l'utilisera comme parure pour sa compagne et pour lui. Les plumes des oiseaux et les cailloux brillants, les fleurs des champs et les dents ivoirines des carnassiers s'uniront pour orner ses vêtements, le parer de colliers et de bracelets, ajouter à son pauvre mobilier la marque de propriété et l'embellissement d'un décor primitif.

Et ce fut l'origine de l'Art, fils à la fois de la curiosité et du besoin.

Mais, de même que le sentiment frais éclos des beautés naturelles avait fait naître celui de la beauté dans l'Art, de même, par un naturel retour, plus s'augmenta le sentiment artistique, plus se développa celui de la Nature.

Nés l'un de l'autre, ils allaient, désormais, se vivifier l'un par l'autre, grandir ensemble, s'épanouir ensemble. On peut observer que les époques de grandes floraisons artistiques ont été aussi des époques de grande admiration des beautés naturelles, admiration qui provoque et nécessite les voyages, c'est-à-dire le Tourisme. Comment ces deux formes du culte de la Beauté ont réagi l'une sur l'autre ? Que doit le Tourisme à l'Art et que doit l'Art au Tourisme ? Comment ils peuvent s'aider mutuellement et progresser l'un par l'autre, c'est ce qu'il importe de rechercher, d'établir et de préciser.

* * *

On voyage pour bien des causes ; pour acheter et vendre des marchandises, pour chercher un pays, une région où la vie semble devoir être particulièrement facile et agréable, pour se perfectionner dans son métier comme faisaient autrefois — et font encore plus rarement — les compagnons du Tour de France, pour chercher l'amélioration ou la guérison de ses maux physiques auprès des sources minérales et thermales ; on voyage aussi — et c'est peut-être le motif qui a déterminé le plus d'êtres humains à quitter, pour un temps plus ou moins long, leur coin natal et leur foyer — poussé par le sentiment religieux.

Les anciens allaient chercher à connaître l'avenir en consultant la pythie de Delphes ou la sibylle de Cumes ; les Hindous vont se baigner au fleuve sacré du Gange ; les musulmans se rendent à la Mecque et aux tombeaux des Marabouts

Phot. [illegible]

*Golf-Hôtel à Beauvallon, golfe de Saint-Tropez (Var). (Bleuzenhimer, architecte.)*

Phot. [illegible] Frères.

*Golf-Hôtel à Beauvallon, golfe de Saint-Tropez (Var). Hall, rideaux en toiles de Rambouillet.*

illustres ; du fond de la Russie, des orthodoxes font à pied le voyage de Jérusalem, et qui dénombrera les foules que leur piété a amenées à Rome, à Lorette, aux sanctuaires à la fois catholiques et nationaux de la Vierge du Pilar de Saragosse, de Notre-Dame de Czenstochowa et de la grotte de Lourdes ?

Mais on voyage aussi pour son plaisir, plaisir de détendre son esprit par la vue de pays inconnus dont la contemplation rafraîchit et renouvelle les impressions ; plaisir de s'instruire par l'observation de mœurs, de coutumes et d'institutions différentes de celles au milieu desquelles on est né et on a vécu ; plaisir et délassement en un mot qu'apportent avec eux le mouvement et la nouveauté. Le poète avait raison :

Voir c'est avoir, toujours courir,
Vie errante
Est chose enivrante,
Car tout voir, c'est tout conquérir.

C'est ce voyage, avec pour seul motif ou à peu près la recherche d'un plaisir plus ou moins noble, qui constitue proprement cette chose aussi ancienne que l'humanité, mais désignée d'un nom très moderne, le *Tourisme*.

Or, aurait-on songé à voyager à peu près uniquement pour son plaisir, à faire du Tourisme, si l'Art n'avait déjà développé le sentiment de la beauté, donné la curiosité de la beauté ?

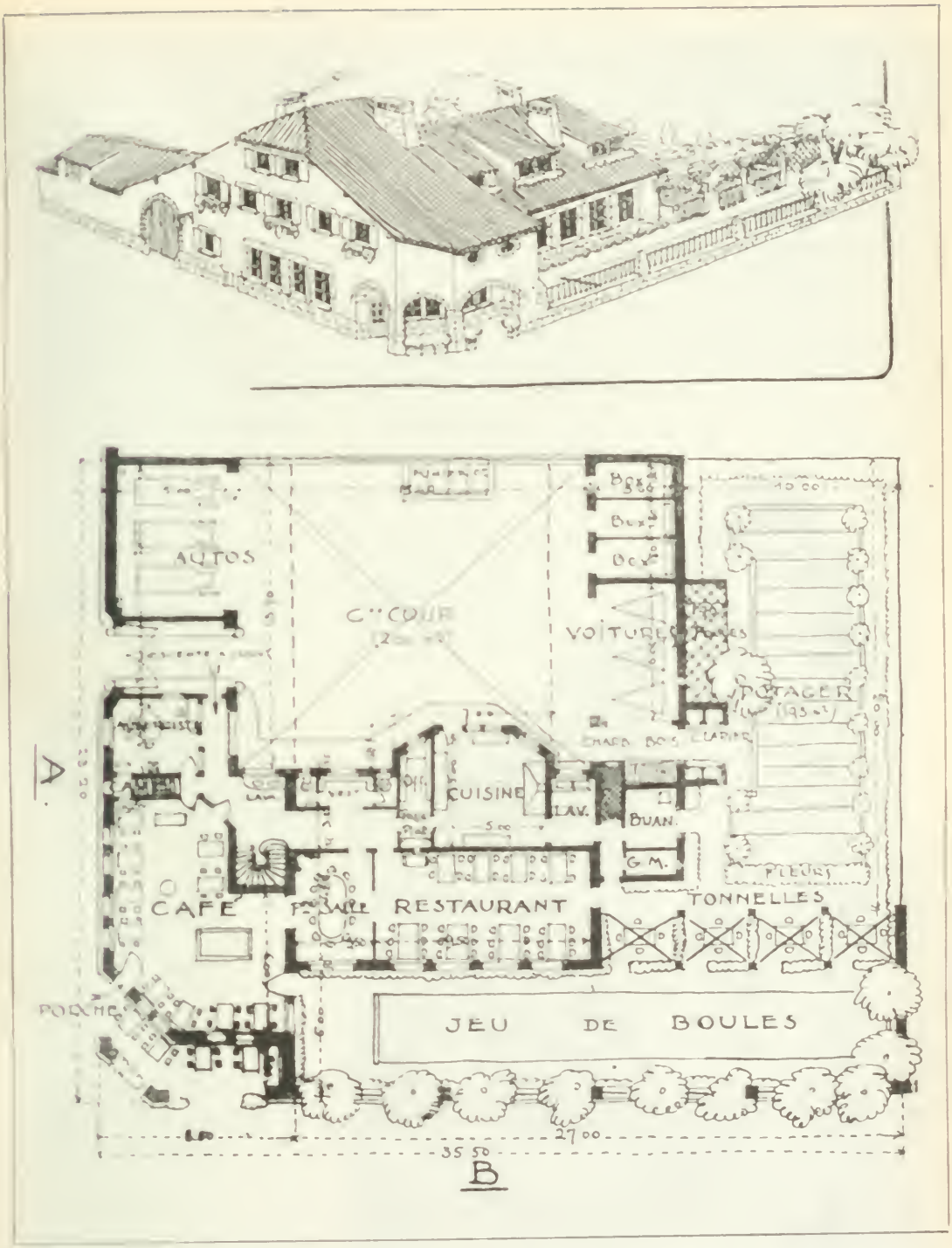
Là encore nous retrouvons cette action réciproque et permanente qu'exercent l'une sur l'autre la beauté naturelle et la beauté conçue par l'homme quand il cherche à reproduire et à utiliser la première. En présence d'un paysage, d'un monument, d'un être humain, on ne dit pas seulement qu'il est beau, mais on dit aussi qu'il est beau au point de mériter d'être peint, qu'il est à peindre, pittoresque (pittoresco). Le Tourisme a donc fait naître l'idée d'un art, de la peinture, mais l'Art à son tour a permis de pénétrer plus avant dans la beauté, a donné le goût de connaître cette beauté, de voyager, de faire du tourisme, pour la voir et l'admirer.

Et n'est-ce pas aussi l'Art qui a créé les monuments religieux, civils et militaires qui sont de tels buts de tourisme, que de nombreuses cités sans industrie, sans commerce, placées par les transformations physiques ou les révolutions politiques en dehors des grandes routes de la civilisation, lui doivent d'exister encore. Elles étaient condamnées à mort ; elles vivent cependant grâce aux ressources que leur apporte le Tourisme, tandis que le Tourisme était déterminé par l'Art qui a dressé dans un site admirablement choisi un Parthénon, une cathédrale de Chartres, un château de Blois, un Alhambra de Grenade, par l'Art qui a embelli les sobres et graves lignes architecturales de sculptures, de peintures, de mosaïques, de verrières, de tapisseries.

Il y a plus : très rares sont les sites qui se suffiraient à eux-mêmes, les paysages qui provoqueraient l'admiration — et, par conséquent, attireraient les touristes et les visiteurs — si l'action humaine ne s'était ajoutée à la beauté primitive. Du jour que nos premiers ancêtres défrichèrent un coin de la forêt préhistorique, jetèrent un tronc d'arbre en travers d'un cours d'eau, captèrent une source pour fertiliser un lopin de terre aride, tracèrent une piste à travers la savane, ceignirent d'un rempart de pierres sèches un groupe de leurs cabanes, dressèrent leurs rus-

ROYAL HOTEL, ALLIANCE (HAUTE-SAVOIE) A. HÉRNARD, ARCHITECTE

SALLE DU RESTAURANT. DÉCORATION DE (AUTRES ET KIEROWSKI) MEUBLES DE PEINTRE BAIGNÈRES




Une auberge dans les Landes. — Paul HUILLARD, architecte. *Concours pour les reconstructions en pays dévastés.*

tiques oratoires poussés par l'éveil d'un sentiment religieux encore obscur, ils modifièrent le paysage, et quoi qu'on en dise, ce fut plus souvent pour ajouter à la nature une beauté nouvelle que pour la déformer et l'enlaidir.

La variété des cultures n'est-elle pas un des charmes du paysage et, en particulier, la grâce de notre paysage français n'est-elle pas due en grande partie à la proportion si juste et si harmonieuse des prairies et des bois, des labours et des vergers ? Croit-on vraiment que l'homme des tribus prégauloises qui, du haut de Montmartre, de Fourvières, du Puy-de-Dôme ou de Notre-Dame de la Garde, contemplait le monotone moutonnement des frondaisons, interrompu seulement par la ligne claire des cours d'eau débordant çà et là en marécages ou barré par la nappe infranchissable d'une mer sans navires et sans vie, avait sous les yeux un spectacle aussi impressionnant, aussi beau, dans le sens entier du mot, que le panorama de Paris, de Lyon, de Marseille ou de la riche Limagne bariolée des taches claires et rouges de ses nombreux villages ? Le moulin à vent ne rompt-il pas de la plus heureuse manière la rectitude plate des horizons flamands ou des plateaux nus de la Castille ? Le soleil se couchait-il aussi beau derrière les coteaux de Versailles avant que Louis XIV eût ouvert sur l'horizon reculé la trouée lumineuse du grand canal ? Le lac des Settons, l'étang du Lampy réfléchissent-ils moins bien leurs rivages et l'azur du ciel ; apportent-ils à leurs entours moins de grâce et de fraîcheur, parce que le barrage qui retient leurs eaux a été dressé par la main de l'homme, au lieu d'avoir été formé naturellement par un entassement de détritus morainiques ou par une coulée de laves ? N'est-ce pas une des beautés de nos pays de plaines que le miroir étroit des

*Hôtel Mercédès, avenue Kléber, à Paris.* Architecte : CHÉDAME.

ROYAL HOTEL, A EVIAN (HAUTE-SAVOIE) SALON DEMI-APPARTEMENT
DÉCORATION DE JAULMES : MEUBLES ET LUSTRE DE BAIGNÈRES

*Hôtel Lutetia à Paris. Le restaurant.*
Louis H. Boileau fils et Henri Tauvin, architectes. Décoration de Karlowski.

canaux fuyant rectilignes sous l'allée des peupliers dans le Nord, sous la voûte des platanes dans le Midi ?

Telle vallée aride n'était qu'un morne chaos pierreux et solitaire. Les Romains jettent sur sa dépression l'aqueduc du Pont du Gard et le site prend, de cette œuvre humaine, une incomparable majesté. Tel viaduc moderne aux lignes sobres, tel pont hardiment suspendu sur l'abîme ne sont pas indignes des œuvres antiques et se marient aussi bien qu'elles au paysage environnant. La combe verdoyante où coule le Viaur révèle sa profondeur et sa beauté sauvage surtout grâce au délicat et audacieux pont métallique qui, pareil à une dentelle arachnéenne, joint ses deux rives à plus de cent vingt mètres de hauteur.

Cela est si vrai qu'il faut arriver au milieu du XIXe siècle pour trouver une école de peintres paysagistes, celle de Fontainebleau, qui s'intéresse uniquement à la nature et s'efforce d'en reproduire les aspects en dehors de toute trace de l'action humaine. Antérieurement à Théodore Rousseau, à Diaz, et à leurs émules, les peintres de paysage avaient toujours soin, au contraire — et parfois d'une façon tout à fait artificielle qui explique bien la réaction de l'École de Fontainebleau — de placer dans leurs reproductions de la nature des motifs empruntés à l'œuvre des hommes, des *fabriques* (fabbriche) comme disaient les Italiens, d'un terme technique très expressif.

En développant le sentiment de la beauté, en ajoutant la beauté de l'œuvre humaine à celle de la nature, l'Art a donc été une cause déterminante de Tourisme et un auxiliaire précieux de ses progrès.

On peut ajouter qu'il a fait plus, il l'a rendu possible. Sans architectes pour

construire des châteaux, des villas et des hôtels ; sans peintres et sans sculpteurs pour les décorer et les meubler ; sans jardiniers-fleuristes pour les entourer de parcs aux eaux jaillissantes, d'ombrages pour le repos, de parterres multicolores pour le plaisir des yeux et de pelouses pour les jeux, il y aurait eu des voyageurs, il n'y aurait pas eu de touristes.

Que veut, en effet, le voyageur, l'être qui se déplace par nécessité ? Certes, surtout au temps présent, il n'est insensible ni à l'hygiène, ni au confort, ni même à l'élégance et au luxe. Mais, au total, ce à quoi il tient avant tout, ce qui lui est indispensable, c'est à être d'abord, comme un locataire ordinaire, clos et couvert, et ensuite à être nourri.

Il est loin d'en être de même du touriste, de celui qui voyage pour son délassement ou son instruction, pour satisfaire des curiosités plus ou moins nobles, ou même pour son simple agrément. A celui-ci, l'hôtellerie où l'on dort et où l'on mange ne suffit pas. Que ce soit l'hôtel d'une cité d'art célèbre où l'on ne fait que passer ; que ce soit celui d'un site pittoresque où l'on séjourne ; que ce soit la simple auberge de campagne choisie pour sa situation dans un pays de chasse, de pêche ou de sport, il sera d'autant plus satisfait que l'art et l'industrie modernes auront contribué plus complètement et plus heureusement à l'agrément de son passage ou de son séjour.

Les touristes seront d'autant plus nombreux, feront des séjours d'autant plus prolongés que les établissements qui les reçoivent auront, par leur aspect extérieur, par leur agencement et leur décoration intérieure, satisfait à leurs désirs de bien-être matériel et moral, d'élégance et de beauté.

Or, ceci est œuvre d'artiste. C'est l'artiste qui, d'abord, choisira le site où les constructions devront être en harmonie avec le paysage, s'adapter aux traditions locales fondées sur l'expérience séculaire du climat, du sol, de la végétation ; ne pas se donner des airs de chalet suisse en Bretagne, de mas provençal sous les sapins des Vosges et de manoir normand en face de la Méditerranée bleue.

C'est encore l'artiste qui dessinera, selon les cas, grands ou petits, cachant ou laissant voir l'habitation, abondants en ombrages ou en espaces découverts, clos d'une haie fleurie, d'une barrière en bois, d'un mur rustique ou d'une somptueuse grille en fer forgé, le jardin ou le parc dans lequel se dressera l'édifice.

C'est à lui qu'il appartient de faire en sorte que rien qu'a voir la façade, qui simple ou majestueuse, nue ou ornée, devra être toujours belle et attrayante, on sache si l'on se trouve en présence d'une auberge ou d'une villa, d'un hôtel ou d'un château, et qu'on devine d'après l'aspect extérieur l'aménagement intérieur.

C'est à ce dernier surtout que l'Art doit présider, du vestibule aux combles en passant par les salles de réunion — salons, salles à manger, fumoirs — et les appartements privés. Tout doit y être combiné pour donner aux sens et à l'esprit l'impression d'une ambiance harmonieuse de confort, d'élégance et de beauté. Peu de ce qu'on est convenu d'appeler, souvent si improprement, des objets d'art, mais que l'art se révèle jusque dans les plus modestes objets usuels, depuis l'ameublement proprement dit jusqu'à la vaisselle, à la verrerie, à la lingerie, jusqu'à la présentation des renseignements utiles affichés dans le vestibule s'il s'agit d'un hôtel ou d'une auberge, jusque dans les menus de la salle à manger.

[illegible]

*Trianon-Hôtel — des Terrasses — Sauvage et Sauvage, architectes. Vue de la situation sur le haut des falaises dominant le Trépied, assis par un funiculaire.*

*Vue de la ville et du port, prise du Trianon-Hôtel.*

Que si la table, le service et l'accueil répondent à ce discret ensemble d'art, on reviendra dans l'établissement, modeste ou luxueux, ainsi tenu, et on le recommandera autour de soi.

Ainsi, après avoir contribué à faire naître le Tourisme par le développement du sentiment de la beauté, l'Art aura contribué à son progrès en donnant satisfaction aux besoins qu'il fait naître.

* * *

Le Tourisme a donc dû infiniment à l'Art. Mais l'Art n'a pas moins dû et surtout ne devra pas moins au Tourisme.

Si le sentiment de la beauté dans l'Art, en effet, aide à comprendre et à goûter la beauté dans la nature, il n'est pas moins vrai que le sentiment des beautés naturelles est l'origine de celui de la beauté dans l'Art.

Ce sentiment inné de la beauté des choses, les voyages le développent, l'affinent, créent le besoin de conserver, en les reproduisant, le souvenir de ses admirations. Ils fournissent à l'imagination artistique des matériaux nouveaux sur lesquels celle-ci travaille, quelquefois empruntant purement et simplement une idée, une forme, un procédé, le plus souvent modifiant ces acquisitions, les perfectionnant, les adaptant à un autre cadre et à d'autres besoins.

De cette influence des voyages sur l'évolution des différents arts, les exemples abondent ; elle a été signalée, étudiée dans de nombreux ouvrages qui constituent toute une littérature.

Sans vouloir énumérer tous les résultats acquis dans cet ordre d'idées, encore moins examiner les problèmes qui se posent à cet égard, ce qui serait aborder cet inépuisable sujet d'études, les pénétrations et les influences réciproques des différentes formes sous lesquelles la beauté a été conçue et réalisée par l'Humanité il y a des exemples indéniables de l'influence des voyages sur l'Art.

Sans les Croisades, sans les pèlerinages d'Italie ou d'Orient, nous n'aurions eu en France ni notre École romano-byzantine du Sud-Ouest, ni peut-être même cette croisée d'ogive dont l'utilisation et le développement logiques ont donné naissance à l'art gothique.

C'est à leurs navigateurs que les Portugais doivent d'avoir rapporté de l'Inde cette décoration exotique qui donne à l'église des Hiéronymites et à la Tour de Belem, aux monuments d'Évora, de Batalha et de Cintra une originalité si particulière et si savoureuse.

Les Bellini rapportent de l'Orient et de leur séjour à Constantinople des impressions nouvelles et des procédés encore inconnus. De Venise, ces nouveautés gagnent la France, puis la vallée du Rhin et les Pays-Bas.

Du voyage d'Italie, nos rois et nos gentilshommes ne ramènent pas que des souvenirs de guerre et d'amour. L'antiquité leur y est révélée dans ses restes vénérables et dans ses chefs-d'œuvre réapparus à la lumière, et cette merveille des merveilles, la Renaissance française, sort de cette union heureuse du gothique flamboyant et de l'ordonnance antique retrouvée.

Qu'on le remarque, tous les grands artistes de ce temps sont aussi de grands

voyageurs, et tous les grands voyageurs sont aussi des collectionneurs. C'est le moment où, de tous côtés, se forment les collections publiques ou privées les plus célèbres. Souverains, grands seigneurs ou simples gentilshommes, riches marchands et cités florissantes envoient à l'envi des missions chargées de trouver, d'étudier et, quand cela se peut, d'acquérir les chefs-d'œuvre déjà nombreux de l'art ancien et moderne. Et c'est ainsi que l'on voyage pour constituer ces collections célèbres, ces musées dont la visite sera, à son tour, l'occasion de tant de voyages.

Et les premiers à les visiter, les premiers à voyager seront d'abord, et naturellement, les artistes. Combien d'entre eux, depuis quatre siècles, sont venus des Flandres, des bords du Rhin, de France, d'Espagne, même de la Pologne et de la Russie lointaines, vers cette Italie où, depuis Giotto, l'art de peindre n'a pas cessé d'être cultivé et honoré. L'Académie de France à Rome a vu naître, dans Rome même, de nombreuses émules étrangères, et Rome n'a bientôt plus suffi à l'ardeur studieuse et à la recherche passionnée de nos artistes. Après l'Indo-Chine française, la maison de Velazquez s'est ouverte à Madrid et voici que nos possessions africaines ont permis, après Henri Regnault, à toute une pléiade d'artistes, Guillaumet, Dinet, Bouyard, Paul Leroy, Marius Perret, etc., de constituer une véritable École d'orientalisme où se maintiennent et rayonnent d'un éclat nouveau les traditions glorieuses de Marilhat et de Decamps.

Mais ces voyages et la merveilleuse floraison d'art qui en est sortie auraient-il pu avoir lieu si le Tourisme, par une organisation dont le principal mérite revient au *Touring-Club de France* et aux syndicats d'initiative fondés sous son patronage et avec son constant appui moral et matériel, n'avait facilité si puissamment les possibilités de voyage et de séjour et, par conséquent, de travail et de production. Au temps de Titien, de Rubens ou même de Poussin, le voyage de France en Italie ou d'Italie en France était pénible, coûteux, parfois dangereux. En est-il de même aujourd'hui ? Quel est l'artiste qui ne peut, au moins une fois en sa vie, faire le pèlerinage aux terres classiques de l'art dans des conditions de confortable, de bon marché et de sécurité autrefois ignorées ?

Grâce au voyage, grâce au Tourisme, l'artiste, de nos jours, peut donc connaître et étudier des beautés naturelles autres que celles au milieu desquelles il est né et il a vécu, qui ont frappé ses yeux dès l'enfance, qui ont fait naître les premières idées de son esprit et les premières émotions de sa sensibilité ; et, en même temps que ces beautés naturelles, il peut connaître les formes différentes sous lesquelles ses confrères d'une autre race les ont observées, comprises, traduites. A ces comparaisons un tempérament personnel réagit et, si une originalité vraie ne peut que gagner à cette réaction en s'affirmant et se précisant, la compréhension de l'artiste ne s'en élargit pas moins, tandis que ses procédés d'exécution s'accroissent et se renouvellent. Un talent réel, une originalité vraie ne peuvent que profiter du contact avec d'autres talents et d'autres originalités ; ils sauront bien rejeter ce qui est pour eux assimilable et ne garder de ces acquisitions nouvelles que ce qui est conforme non seulement à leur tempérament personnel, mais au génie même de leur race et de leur nation. Que l'on se souvienne comment nos maîtres de la Renaissance française ont su imiter les Italiens en restant si purement, si exquisément Français et comment, pour passer des arts plastiques à l'art musical,

Verdi a profité du génial effort de Wagner tout en restant profondément fidèle à lui-même et aux traditions de son pays, en nous donnant un *Falstaff* à quatre-vingts ans, après avoir été en sa jeunesse l'auteur de la *Traviata*.

Mais après avoir dû au Tourisme un accroissement de son objet et un renouvellement de ses procédés, l'Art lui devra plus encore : on peut presque dire qu'il lui devra d'exister.

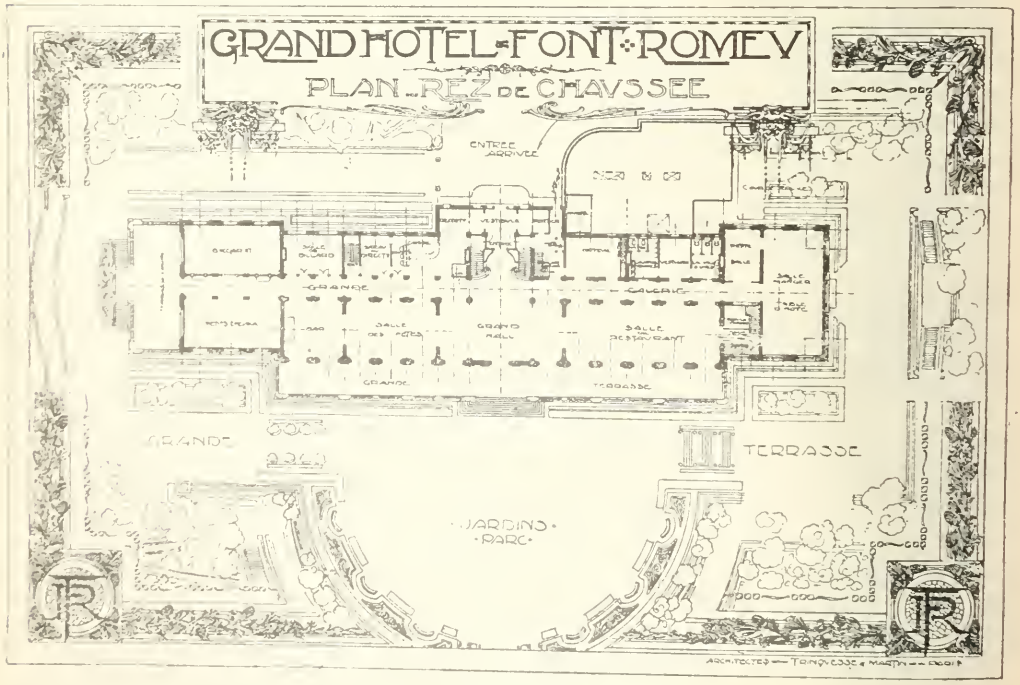
C'est un truisme de rappeler que, pour produire, il faut d'abord que l'artiste vive et vive de son travail.

Or le temps n'est plus des commandes des souverains, des grands personnages, des amateurs à la fois riches et éclairés. Ces temps où l'artiste, grâce à des protecteurs puissants, pouvait produire sans penser au lendemain et réaliser son rêve hors du souci poignant des réalités matérielles, ces temps sont révolus pour longtemps.

Petit à petit le nombre de ceux qui, n'ayant pas l'obligation de trop compter, ornaient leurs demeures de statues, de tableaux, d'objets d'art, a été et ira en diminuant. Et parmi ceux-là même qui jouissent encore de cette situation, combien sont-ils qui, n'étant pas tenaillés et pressés par l'angoisse permanente de la maintenir, peuvent consacrer un peu de leurs rares loisirs à s'instruire, à comprendre, à savourer une jouissance d'art ?

De plus en plus, l'art deviendra inaccessible aux fortunes individuelles, autrement que par les reproductions plus ou moins fidèles, plus ou moins artistiques, plus ou moins coûteuses des œuvres.

Seules les fortunes collectives qu'elles soient publiques ou privées, seront




*Plan de l'Hôtel Font-Romeu, à Font-Romeu (Pyrénées-Orientales).*

*Grand Hôtel Font-Romeu, à Font-Romeu (Pyrénées-Orientales)*
TRINQUESSE et MARTIN, Architectes

en mesure d'encourager à la production de l'œuvre d'art et de la rémunérer.

L'époque des palais, des châteaux, même des villas élégantes, est bien près de finir. Seuls, les monuments publics et les hôtels vont pouvoir offrir des débouchés aux artistes et à leur production. N'en est-il pas déjà ainsi à Paris ?

Que demain le Tourisme, comme cela est non seulement souhaitable, mais nécessaire pour notre équilibre économique, réalise en France toutes ses possibilités de développement, et c'est notre art national qui échappe à la crise dont il souffre, en suite d'une surproduction qui semble devenir plus intensive à mesure que les débouchés se rétrécissent davantage.

Et ce remède que le Tourisme apportera à cette crise, dont pâtissent et se plaignent avec raison tous les intéressés, agira non moins efficacement au matériel qu'au moral.

Il agira d'abord au matériel, car il agrandira considérablement le marché de l'Art par l'augmentation du nom-

*Panorama de la Cerdagne, pris de la Galerie couronnant l'Hôtel Font-Romeu*

*L'Ermitage, à Évian (Haute-Savoie). Établissement diététique spécialement aménagé pour cures de repos, avec vastes loggias en avant de chaque chambre.*

bre des travaux à exécuter d'abord, par l'augmentation du nombre des acheteurs ensuite.

Le touriste demande, en effet, à être attiré, transporté et logé.

Pour l'attirer, on a recours à la brochure et à l'affiche. La brochure, devant être établie aussi économiquement que possible, a jusqu'à présent emprunté son illustration presque exclusivement à la reproduction photographique. Ce n'est pas à dire que l'art en soit absent. Le sentiment artistique est un état d'âme devant la Beauté, et l'Art est la communication à autrui de cet état d'âme; pourvu que cette communication soit établie, peu importe le procédé choisi. L'utilisation de l'appareil photographique et la présentation des épreuves qui en sortent sont donc tout aussi légitimes et révèlent une âme d'artiste tout aussi bien que l'emploi du crayon, du pinceau ou du burin. Tous les procédés peuvent être employés indifféremment, tous sont artistiques entre les mains d'un véritable artiste, et la beauté du résultat seule importe.

Mais la même publication peut les réunir tous, et il est souhaitable que, suivant les cas, la peinture, l'aquarelle, l'eau-forte, les bois, la reproduction photographique contribuent à faire connaître un pays, une région, dans son sol, dans ses habitants, dans ses monuments, dans ses objets usuels, les uns et les autres révélateurs de ses mœurs traditionnelles et de sa vie journalière.

Par la brochure ou le livre de propagande, le Tourisme ouvrira donc aux artistes un premier débouché. Il en ouvrira un second par l'affiche, soit qu'elle se borne à reproduire, avec plus ou moins de bonheur, un site ou un monument célèbre, soit que, plus hardie et plus vraiment inspirée d'un art créateur, elle

[illegible]

*Ferme Marie-Antoinette, à Auberville (Calvados). Des fleurs (sont employées à profusion comme dessus).*

*Hôtel San-Salvador, à San-Salvador (Var). Très belle situation dans un vaste parc dominant la mer.*

cherche à synthétiser le paysage et l'âme même d'une province ou d'une ville dans ce qu'ils ont de permanent et d'essentiel.

Le touriste une fois attiré en France par la propagande artistique, il s'agit de le transporter et de le loger. Et ici encore le plus vaste champ est ouvert à nos artistes.

Aux architectes de bâtir les gares et les hôtels ; aux sculpteurs, aux peintres, aux mosaïstes, aux verriers, aux céramistes, aux tapissiers, aux ferronniers, aux dinandiers, à tous les artistes en un mot, de les décorer, de les orner, de les meubler d'objets usuels dont chacun, étudié et réalisé artistiquement, devra contribuer pour sa part à un effet d'ensemble complet, homogène et harmonieux.

Et, surtout en ce qui concerne les hôtels, les abords et les dépendances de ces édifices fourniront matière à l'art des architectes, des sculpteurs et des paysagistes pour dessiner des squares ou des jardins, les orner de miroirs d'eau ou de fontaines jaillissantes, de groupes sculpturaux appropriés au style et à la décoration du corps de bâtiment principal.

Et ainsi — et c'est le grand avantage moral que le Tourisme apportera à l'art — on sera ramené au principe essentiel que l'antiquité avait si bien compris, que du moyen âge à l'avant-dernier siècle on n'avait cessé de connaître et de pratiquer, c'est qu'aucun art n'est indépendant, que les prétendus arts particuliers ne sont que les parties d'un tout et que tous ces arts ne prennent leur vraie valeur que quand ils sont ordonnés dans un ensemble pour réaliser une conception de Beauté.

Et cela est si vrai que l'on ne conçoit pas la réalisation des arts plastiques, sans que les autres arts viennent les animer du rayonnement de leur vie.

Il faut, dans les édifices d'art, tels que les comprirent les anciens et, plus près de nous, les créateurs de Fontainebleau et de Versailles, joindre à l'enchantement des verdures, des eaux, des sculptures et du luxe intérieur, la magie des danses, des musiques, de l'art dramatique, se déroulant dans un cadre digne d'eux, tantôt sous le clair soleil, tantôt aux lueurs des illuminations et des artifices, opposant leurs éphémères magnificences à la tranquille sérénité du ciel étoilé.

Et si nous pouvons un jour vivre dans des cités rationnellement et artistiquement organisées, pourvues dans des édifices construits, ornés et meublés avec art, de toutes les ressources scientifiques de notre vieille civilisation, en communion constante toutefois avec la nature par des voies d'eau et de terre outillées pour de faciles transports en même temps que belles de leurs ombrages et de leurs gazons, nous aurons retrouvé, avec le sens de la beauté complète et harmonieuse, l'équilibre complet et harmonieux aussi de la vie dans la santé de l'âme et du corps.

Tout cela peut naître du développement de l'Art provoqué par le Tourisme, le second rendant ainsi au premier tout ce qu'il en a reçu.

Que cela soit possible dans notre France, où le sol et l'intelligence humaine rivalisent de fertilité, cela est hors de doute. Il suffit de le vouloir. Après avoir aidé le Tourisme à naître par l'Art, nous pouvons aider l'Art par le Tourisme à une nouvelle renaissance, mais cela, il faut le vouloir clairement, fortement, longuement.

Et si l'on me permet de conclure par une formule qui est celle de toutes les réalisations, il faut, après avoir connu nettement le but à atteindre et les moyens d'y parvenir : vouloir, travailler, espérer.

LOUIS FARGES.

# LA VERRERIE D'ART

La Verrerie est l'art de la transparence.

Fils de la flamme des fours ardents, le verre se laisse, en effet, traverser par les rayons lumineux dont le jeu incessant s'ajoute au contraste et à l'harmonie des couleurs.

Il est la matière incomparable que le vin colore de grenat ou de topaze et parfois, sa limpidité et sa réfringence sont telles qu'il semble issu d'une fontaine dont l'eau aurait été solidifiée par le feu !

Sa vie est faite de son union constante avec la lumière qui pénètre ses éléments constitutifs sans les altérer, et quand la fatalité veut qu'il suive la dépouille de l'homme dans l'ombre de la sépulture, il commence alors à mourir. Il se revêt, à ce moment, d'un manteau somptueux de tons irisés qui lui fait une parure magnifique ; issu du feu, il semble vouloir refléter ainsi, dans un adieu suprême, les couleurs chaudes et chatoyantes de la fournaise qui l'a vu naître.

Mais la lumière ne participe pas seule à la magnificence du verre ; la couleur lui donne, de son côté, un agrément et un charme qui l'apparentent souvent aux pierres les plus précieuses : certains tons verts possèdent la beauté suave qu'ont les céladons chinois ; certains tons fumés évoquent, au contraire, les brumes chaudes d'un Orient de rêve ; certains tons rouges sont aussi riches en éclat que la pulpe des fruits que le soleil aurait rendue vermeille... et rien, peut-être, n'égale en puissance et en beauté la traînée d'or fournie par l'aventurine, quand son sillage de métal fauve se perd dans le bleu profond de la masse vitreuse...

Nous ne savons rien de précis sur la découverte du verre. La légende seule, à défaut de l'histoire, apporte un semblant de lumière sur ce sujet.

Pline raconte, en effet,

(Musée des Arts décoratifs.)

DAMMOUSE. *Coupe.*

que des marchands de natron (sesquicarbonate de soude naturel) ayant relâché sur la côte de Phénicie, à l'embouchure du fleuve Bélus, préparaient leur repas, dispersés sur le rivage ; ne trouvant pas de pierres pour exhausser leurs marmites, ils employèrent, à cet effet, des pains de natron de leur cargaison. Ce natron étant soumis à l'action du feu, en présence du sable répandu sur le sol, ils virent couler des ruisseaux transparents d'une liqueur inconnue. Le verre était trouvé... ou, tout au moins, le principe de la vitrification : car, pour faire du verre dont on puisse se servir, il faut doser les substances avec un soin très rigoureux : — un verre trop siliceux ne laisserait pas passer la lumière et pourrait même être perméable par endroits ; un verre trop alcalin serait altéré immédiatement et sa désagrégation serait rapide.

C'est en Égypte, que les plus anciens verres connus ont été trouvés.

Suivant l'archéologue anglais Flinders Petrie, la pièce la plus ancienne serait un œil de verre bleu, imitant la turquoise, portant le nom d'Amenhotep Ier (1550 ans avant J.-C.) et un fragment de vase, avec incrustations, au nom de Tahutmès III. Les progrès dans l'art de la verrerie furent si rapides dans ce pays que vers 1400 avant J.-C. les Égyptiens produisaient des verres colorés en violet, en bleu intense, en vert, en jaune, en orange, en blanc laiteux et en noir. A ces époques lointaines, le verre n'était jamais moulé. Il était travaillé à l'état de masse pâteuse sur un noyau siliceux et la décoration était obtenue par l'incrustation de fils de verre de couleurs différentes que l'ouvrier étirait suivant le rythme du décor qu'il voulait obtenir.

DAMMOUSE. *Coupe en pâte de verre.*

Mais ces premiers verres

EMILE GALLÉ

Musée des Arts décoratifs

GRAND VASE

avaient une particularité remarquable : ils n'étaient pas transparents. Ce défaut provenait certainement d'imperfections techniques : l'adjonction en excès d'argile ou de chaux, une cuisson insuffisante, une quantité d'alcali trop faible par rapport à la silice, ont été les causes principales du manque de transparence des premiers verres antiques.

Les Phéniciens, qui en raison du récit de Pline passaient autrefois pour les inventeurs du verre, semblent n'avoir été que les imitateurs des Égyptiens, car leurs verreries de Tyr et de Sidon ne furent en pleine activité qu'à une époque assez basse (époque hellénistique). On leur devrait l'invention du soufflage du verre à la volée ou dans des moules qui permit aux acheteurs de condition modeste de se procurer à bon compte des récipients dont les qualités d'ordre pratique étaient exceptionnelles.

R. LALIQUE. *Carafe.*

Alexandrie, ville grecque du Delta, concurrença Tyr et Sidon et expédia ses verreries jusqu'en Chine. Ce sont les ateliers de cette ville qui établirent des succursales en Italie et dans un grand nombre de régions placées sous la domination romaine.

En Italie, l'art de la verrerie fut pratiqué de la façon la plus active. Les musées sont abondamment pourvus de coupes, de bouteilles, de vases, de flacons de cette provenance. Le vase Portland, du British Museum, est un échantillon de la verrerie de luxe qui se vendait à Rome à des prix fabuleux. Il est composé de deux couches de verre superposées, dont l'une, celle du dessous, forme le fond, et l'autre, celle du dessus, d'une couleur différente, représente le sujet.

L'art du verre se répandit ensuite en Gaule, en Espagne, et en Orient, dans les régions de Chiraz, d'Ispahan, de Damas et de Constantinople d'où il passa aux Vénitiens qui, tout d'abord, s'inspirèrent des lampes émaillées des mosquées, et

aussi des bouteilles et des flacons aux formes sveltes et charmantes de la Perse.

Leurs fabriques de la presqu'île de Murano produisirent également des vases et des flacons à mosaïques appelés *millefiori*, des pierres précieuses factices, et, enfin, des miroirs dont elles conservèrent fort longtemps le monopole.

L'Allemagne inventa, de son côté, les chopes et les vidrecomes ornés d'émaux ; cette industrie se développa surtout en Bohême, grâce à la pureté des matières premières et à l'abondance du bois.

Quant à la France, elle conserva toujours les procédés qu'elle avait reçus des Romains.

Au XVe siècle les fabriques se multiplièrent et s'appliquèrent à joindre l'élégance des formes à la qualité des produits. En 1466, nous voyons les verriers de la Ferrière demander l'autorisation à l'abbesse de Sainte-Croix, de Poitiers, de recueillir sur ses propriétés la fougère dont la cendre entrait dans la composition du verre, en raison de sa grande teneur en potasse. C'est cette composition qui a donné lieu à dire figurément en poésie « que le vin rit dans la fougère ».

Au XVIe siècle, le verre était devenu un article si commun qu'il était vendu à vil prix par des brocanteurs qui l'échangeaient contre de vieux chapeaux ou de vieilles ferrailles (B. Palissy). Cette surproduction s'explique par l'arrivée en France d'ouvriers italiens, transfuges de Murano. Le même mouvement qui se produisait à la même époque en céramique, en architecture, en sculpture et en peinture, devait influencer l'art de la verrerie. Les artisans italiens appelés par de puissants personnages purent s'établir là où il leur convenait, avec la protection de leurs bienfaiteurs.

R. Lalique. *Vase.*

Le XVIIe siècle ne fit que continuer cette tradition, tant la réputation des verreries italiennes était considérable.

Cependant les formes des vases et des flacons sont demeurées logiques et ne ressemblent en rien aux délicates fantaisies de Venise. En prenant des ouvriers italiens, les verriers français ne cherchaient peut-être qu'à s'approprier

R. LALIQUE. *Miroir offert par la Ville de Paris à S. M. la Reine d'Angleterre.*

des secrets de fabrication et des tours de main qu'une longue pratique avait pu enseigner à ces étrangers.

En tous cas, la verrerie française n'a pas subi, au même point que la céramique, l'empreinte du génie italien. Si, en France, les techniciens du verre ont été souvent des Italiens, les formes et le décor ont été entièrement français.

Au XVIII^e siècle, par contre, l'influence italienne, déjà si atténuée, disparaît complètement en raison de la mode qui se tourne vers les cristaux de Bohême. La taille du verre, son décor obtenu par la gravure à la roue, appartiennent à cette époque.

Au commencement du XIX^e siècle, les cristaux de Bohême furent eux-mêmes détrônés par les cristaux anglais.

L'Empire adoptera des formes suggérées par l'étude de l'antiquité et la Restauration criblera de facettes taillées des verreries d'une lourdeur inimaginable.

(Appartient à la Maison d'Orsay.)
R. Lalique. *Flacon.*

Il faudra attendre la seconde moitié du XIXe siècle pour voir en France l'éclosion d'une renaissance de l'art de la verrerie.

Un des premiers qui, à cette époque, s'illustra dans cet art, fut Brocard. Cet artiste se servit d'émaux pour décorer des vases et des flacons. Ses reconstitutions de lampes de mosquées furent fort prisées.

Un céramiste, François Eugène Rousseau, se préoccupa, de son côté, de superposer sur un même vase, plusieurs couches de verre de colorations différentes, qui gravées et creusées dans leur masse, ajoutaient à leur ornementation un élément, que, seuls, les verriers antiques avaient connu. Son art, où domine le sens du précieux est celui d'un grand artiste dont le rôle fut d'être un précurseur : car l'art d'Émile Gallé est bien issu de celui de Rousseau.

Né à Nancy en 1846, Gallé, comme Rousseau, s'occupa d'abord de céramique, et ceci ne doit pas nous surprendre, tant la parenté des arts du feu est grande.

Gallé était un des hommes les plus cultivés de son temps : la chimie et la botanique n'avaient aucun secret pour lui ; d'autre part, il écrivait avec un tel souci de bien dire, que l'Académie française se serait honorée en l'accueillant chez elle.

Il fut le chercheur de la matière rare et précieuse, de la couleur riche et imprévue, de la forme sobre et robuste. Il fut aussi le décorateur prolifique qui ornementa le galbe de ses vases de toute la poésie de la nature. Le nuage, le brin d'herbe, la fleur, l'arbrisseau, tout fut pour lui matière à décor, et l'on peut dire sans exagérer qu'un immense souffle panthéiste passe à travers son œuvre entière !

Mais la beauté de la matière, la richesse de la couleur et le rythme harmonieux du décor ne suffirent pas à cet artiste plein de foi et d'enthousiasme. Il grava sur ses vases des devises, des maximes bibliques ou quelques vers de poète. Ainsi, il sut enclore, dans une matière idéale, toute la poésie de la nature et aussi toutes les joies, toutes les espérances, toutes les émotions, toutes les douleurs que l'homme a exprimées dans le rythme de la prose ou dans la cadence des vers !

Gallé est proche des artistes du Moyen Age ; il a, comme ses aînés, un immense amour pour la nature dont il a su imprégner tout son art. Son génie aura justement consisté à perpétuer, dans une matière précieuse, son admiration et sa passion pour tout ce qui vit sous le soleil et, aussi, pour tout ce qui fait vibrer le cœur de l'homme. Son verre exprima autant que la toile ou que la marbre, et l'on peut affirmer sans crainte qu'un vase de Gallé renferme autant de sensibilité et de poésie qu'une peinture d'Odilon Redon ou qu'une sculpture de Dalou.

Mais Gallé ne fut pas seul à se livrer à l'art de la verrerie durant la fin du

XIXe siècle. Les noms de Michel, de Leveille, de Reyen, de Mellerio sont à retenir : ces artisans surent donner au verre le summum de couleur et de richesse avec un raffinement de technique tout à fait remarquable.

A la même époque, le verre dévitrifié fut employé, sous le nom de pâte de verre, par des céramistes, des sculpteurs, des peintres et même des dessinateurs pour faire des buchers, des bas reliefs ou des vases.

Il est bien difficile de classer parmi les verriers des artistes d'un talent évidemment très grand, mais qui ne possèdent ni fours, ni creusets de verrerie. La moufle des faïenciers et des décorateurs sur porcelaine fait le plus souvent partie du matériel qui sert à leur production. Leur classement logique serait celui qui en ferait des céramistes, car il est évident que les porcelaines tendres, qui sont à base d'éléments vitreux, ont une composition bien proche de celle des pâtes de verre qui, comme elles, sont translucides et non transparentes.

R. Lalique. *Flacon.*

R. Lalique. *Flacon.*

Au reste, il existe également des pâtes d'émaux et personne ne songe sérieusement à classer ces productions en dehors de la céramique. Cependant, nous ne résistons pas au plaisir de publier quelques œuvres de Dammouse et de Décorchemont, dont les pâtes de verre sont si prisées des amateurs.

Dès le début du XXe siècle, un novateur dans l'art du bijou, Lalique, se mit à innover également dans l'art de la verrerie. Il fournit des modèles de flacons pour la parfumerie et, du premier coup, il ouvrit une voie nouvelle qui affirmait une fois de plus son immense talent et sa maîtrise. L'art du flacon était totalement perdu : les essences rares et précieuses n'avaient comme récipients que des vases quelconques d'une banalité déconcertante. Du premier coup, Lalique reprit la tradition antique des balsa-

MARINOT. *Verre à pied.*

Habert Dys a également fabriqué des verreries d'une belle tenue.

Marinot a repris, de son côté, la technique du décor du verre par les émaux. Ses expositions au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne, quelque temps avant la guerre, furent une véritable révélation. Son décor avait le charme et la suavité que l'on trouve dans les verreries anciennes. Ses interprétations florales s'adaptaient fort bien à la matière qu'il employait. La jeunesse de Marinot est une promesse d'un art qui ne fera que croître en beauté.

Georges Chevalier a également décoré des cristaux avec un art très consommé.

Manzana Pissaro a émaillé des verreries avec des figures maires ou vases à parfums : il sut donner à ces récipients toute la parure et toute la distinction qui leur conviennent, et, grâce à son art enchanteur, les essences rares furent présentées, dès lors, avec goût, dans de jolies et précieuses verreries.

Dans cette voie ouverte par Lalique, entra bientôt un nouveau venu que ses travaux antérieurs avaient déjà classé comme un très bel artiste : Henri Hamm. Son art si synthétique, son respect des proportions et des valeurs, son amour des belles matières, faisaient de lui un verrier qui s'ignorait : Lalique lui aura révélé sa vocation véritable.

En dehors de l'art du flacon, Lalique a exécuté de grands vases moulés, gravés, taillés et parfois dépolis qui sont de très belles œuvres : ils semblent faits pour une élite de raffinés et d'aristocrates, comme seuls en possédaient l'empire romain et notre XVIIIe siècle...

MARINOT. *Flacons.*

Musée des Arts décoratifs.

BOUTEILLE EN VERRE DÉPOLI

et des arabesques où l'or forme par son éclat une dominante qui ne manque pas de charme.

Dufrêne a su mettre dans les formes et dans les décors de ses verreries l'élégance et la distinction qu'il prodigue avec un art consommé dans ses meubles et dans ses étoffes.

Marcel Crompy a dessiné sur des verreries de jolies arabesques au moyen d'émaux aux tons précieux.

Sala est un Catalan de Paris qui travaille le verre avec une très grande habileté et qui sait plier la matière au gré de sa fantaisie.

Ses recherches de couleurs sont particulières et démontrent l'étude très approfondie qu'il a faite de la technique des verreries de Venise.

MASSOUL. *Bonbonnière.*

Enfin, toute une pléiade de jeunes décorateurs s'essaie, à l'heure présente, dans cet art où se sont illustrés tant de maîtres : attendons, pour en parler, qu'ils aient répondu à notre attente et qu'ils aient donné leur mesure.

En résumé, les belles traditions que les verriers français nous ont laissées sont toujours en honneur : la logique, la mesure, la grâce, sont les qualités ancestrales que nous retrouvons dans la production moderne et, à ce sujet, il nous est agréable de constater que si, à l'heure présente, certains métiers périclitent et tendent même à disparaître, l'art de la verrerie est, au contraire, en pleine croissance et en pleine prospérité !

FÉLIX MASSOUL

# VOCABULAIRE

## DES TERMES PRINCIPAUX EMPLOYÉS DANS LES DIVERSES TECHNIQUES DE LA VERRERIE

**Affinage.** — Travail qui consiste à épurer le verre par l'élimination des bulles gazeuzes et des matières étrangères qui surnagent. L'affinage s'effectue sous l'action d'un feu violent.

**Aide.** — Ouvrier qui fait les premiers essais avec la canne.

**Alumine.** — Les verres à base d'alumine sont employés pour l'imitation des pierres précieuses.

**Ambité (Verre).** — Se dit du verre qui a perdu sa transparence.

**Antimoine.** — Métal dont l'oxyde est employé pour donner aux verres plombeux une belle couleur jaune.

**Arches.** — Fours accessoires qui entourent le four principal.

**Argent (Oxyde d').** — Par cémentation, cet oxyde donne aux verres un ton jaunâtre.

**Arsenic (Deutoxyde d').** — Ce corps est employé pour épurer le verre en fusion.

**Attremper.** — Chauffer graduellement le four.

**Aventurine artificielle.** — L'aventurine artificielle se fait avec du cuivre en paillettes tenu en suspension dans un verre spécial.

**Azur.** — Verre coloré en bleu par l'oxyde de cobalt.

**Bain.** — Potée de verre en pleine fusion.

**Baryte.** — Les verres à base de baryte sont lourds et brillants et rappelent le cristal.

**Bauquin.** — Bout de la canne à souffler.

**Bion.** — Outil pour inciser la masse.

**Bodée.** — Banc.

**Bosse.** — Boule formée en soufflant.

**Bossetier.** — Ouvrier souffleur.

**Boudine.** — Nœud ou noyau au milieu d'un plateau.

**Brûlot.** — Polissoir pour les glaces.

**Brunissoir d'agate.** — Instrument qui sert à donner de l'éclat aux métaux servant à la décoration du verre.

**Bulles** ou **Bouillons.** — Les bulles sont dues à la présence de gaz qui n'ont pas été complètement dégagés en raison de ce que le verre n'a pas subi une fusion suffisamment soutenue.

**Burger.** — Activer l'ébullition du verre fondu en y plongeant des baguettes de bois vert.

**Calcin.** — Débris de verre pulvérisés.

**Canne.** — Sorte de tube en fer forgé, muni à son extrémité supérieure d'un manche en bois, et servant à souffler le verre.

**Carcaise.** — Four à recuire les glaces.

**Casson.** — Fragment de verre cassé.

**Cavalet.** — Couvercle de la lunette.

**Cémentation.** — En verrerie, opération qui consiste à recouvrir une pièce d'un mélange d'ocre et d'oxyde d'argent, pour obtenir à basse température un ton jaune.

**Cendres gravelées.** — Carbonate de potasse obtenu par l'incinération de la lie de vin.

**Chalumeau.** — Tuyau métallique avec lequel on souffle sur une flamme qui devient d'une température assez élevée pour fondre des tubes de verre servant dans les laboratoires.

**Chambourin.** — Verre commun de couleur verte.

**Charrées.** — Résidu provenant du lessivage des cendres. Les charrées entrent dans la composition des verres à bouteilles.

**Chaux.** — L'introduction de la chaux dans les compositions vitrifiables rend ces dernières moins altérables et moins fusibles.

**Ciseaux** ou **forces.** — Instruments en forme d'X destinés à couper le verre quand il est chaud.

**Cives.** — Petites pièces de verres à vitres employées à la décoration des maisons.

H. Hamm. *Flacon.*

**Cobalt.** — L'oxyde et les sels de cobalt colorent le verre en bleu violacé.

**Cordeline.** — Baguette en fer avec laquelle on cueille dans le creuset un peu de verre pour faire le cordon du goulot des bouteilles.

**Cordes.** — Aspérités se montrant à la surface du verre et dues à la chute de matières vitreuses qui, se trouvant refroidies en tombant, ne se fondent qu'imparfaitement dans la masse.

**Cornard.** — Outil servant à nettoyer les creusets du verre qui y adhère.

**Coulage du verre.** — Opération qui consiste à verser du verre liquide sur une table de fonte.

**Creuset.** — Récipient en terre réfractaire, dans lequel sont fondues les matières qui entrent dans la composition du verre.

**Cristal** ou **Flint-glass.** — Silicate de potasse et de plomb. Ce verre sert à la fabrication de la gobeleterie, des lustres, des flambeaux et des vases d'ornement.

**Crochet.** — Morceau de fer recourbé fixé au mur, dans lequel le maître ouvrier place sa canne,

**Crown-glass.** — Verre [illegible]

**Cueilleur.** — Ouvrier qui cueille le verre fondu dans la canne.

**Cueillir le verre.** — Opération qui consiste à extraire le verre du creuset au moyen de la canne ou de la pontie.

**Cuivre.** — L'oxyde de [illegible]

**Cylindres.** — Voir Manchons.

**Dégrossissage.** — Voir Ébauchage.

**Démarger.** — Débarrasser les ouvertures du four.

**Dévitrification.** — Altération du verre qui lui fait perdre sa transparence et son éclat.

**Diable.** — Lessive à l'usage des fabricants de glaces.

**Doublés (Verres).** — [illegible]

**Ébauchage ou dégrossissage.** — [illegible]

**Écrémer.** — Opération qui consiste à séparer du verre [illegible]

H. HAMM. Flacon.

[illegible]

**Estraquelle.** — Pelle avec laquelle le verrier prend la matière dans le four et la porte dans les pots.

**Estrique.** — Outil qui sert à développer les manchons.

**Etonné.** — Opération consistant à diviser du quartz en le chauffant au rouge et en le jetant ensuite dans l'eau froide.

**Fêle ou Felle.** — Nom donné parfois à la canne du verrier.

**Fer (Oxyde de).** — En milieu oxydant, cet oxyde uni aux oxydes de cobalt, de cuivre et de manganèse, sert à donner aux verres une belle couleur [illegible]; en milieu réducteur, il colore le verre en vert.

**Ferrasses.** — Plaques de tôle qui obturent les regards des fours à recuire.

**Ferre.** — Pince qui sert à fabriquer les bouteilles.

**Ferrotier.** — Garçon ou compagnon verrier.

**Fiel.** — Matières étrangères qui surnagent au moment de l'opération d'affinage.

**Filigrane.** — Minces fils de verre servant à l'ornement des verreries de Venise.

**Fils.** — Filets provenant de la voûte du four et dus à la fusion des cendres alcalines en présence de l'argile des briques. Ces fils sont noirs ou verts et ont l'inconvénient de tacher la matière vitreuse.

**Fléaux.** — Crochets pour porter le verre.

H. HAMM. Flacon.

**Fluorhydrique (Acide).** — Cet acide attaquant énergiquement les silicates est employé pour la gravure sur verre.

**Fonceau.** — Rondelle de bois sur laquelle se construit le pot.

**Fondant.** — Matière qui aide à la fusion de la silice: potasse, soude, chaux, baryte, etc.

**Four et Fourneau (de verrerie).** — Construction faite en briques et en ciment d'argile réfractaire où sont rangés les pots destinés à la fusion du verre.

**Frittage.** — Opération qui consiste à faire éprouver un commencement de fusion aux matières employées dans la fabrication du verre avant leur intro-

[illegible] d'éviter un boursoufflement [illegible] à l'humidité qui se dégage [illegible]

**Fritte.** — [illegible] la fusion.

**Gamins.** — [illegible] garçons chargés de placer les [illegible] le four à recuire et de faire [illegible]

**Givrée.** — [illegible] verre blanc pilé mis à la [illegible] verre.

**Glacis, gobeson, guindal.** — Verre, en argot.

**Grappin.** — Outil de fer servant à râcler les pots et les creusets après le travail.

**Grappiner.** — Action de râcler les pots et les creusets pour faire tomber les restes du verre.

**Gravure.** — La gravure du verre se fait soit à la molette, soit à l'acide fluorhydrique, soit au jet de sable. (Voir ces mots).

**Groisil.** — Voir Calcin.

**Halle.** — Atelier au centre duquel est le four.

**Hyalin (quartz).** — Le quartz hyalin est le plus recherché à cause de sa pureté.

**Hyalite (Verre).** — Verre noir obtenu par l'addition de scories de forges, de poussier de charbon, de phosphate de chaux associé à du noir animal, de basalte, etc.

**Jet de sable.** — Jet obtenu par pression, utilisé pour la gravure sur verre.

**Langue.** — Cassure qui, des bords d'une pièce de verre, se dirige vers le milieu.

**Larmes bataviques.** — Gouttes de verre que l'on obtient en laissant tomber un peu de verre fondu dans de l'eau froide. Il suffit d'en casser la pointe pour que la masse entière éclate.

**Lithine.** — Fondant de la silice peu employé en raison de son prix élevé.

**Lunette.** — Canal partant du four et rejoignant les petits fourneaux adjacents.

**Mabre ou Marbre.** — Plaque en fonte qui sert à l'ouvrier pour faire la paraison.

**Macler.** — Action qui consiste à bien mélanger, en les remuant dans les creusets, les matériaux destinés à être transformés en verre.

**Manche à souffler.** — Appareil dû à Appert pour souffler le verre.

**Manchons (Procédé des).** — Dans ce procédé, on souffle un cylindre, qui est ensuite fendu suivant une génératrice, puis étendu après réchauffage.

**Manganèse (Oxyde de).** — Cet oxyde appelé communément savon des verriers, est introduit à la fin du travail des fontes afin de blanchir le verre. Si la proportion employée était trop forte, le verre serait coloré en violet.

**Margeoir.** — Plaque de fonte qui sert à boucher les ouvreaux.

**Marger.** — Boucher les orifices du four.

**Margriette.** — Grosse verroterie que les Européens vendent aux nègres.

**Meule.** — Morceau de verre qui s'attache à la canne.

**Molette.** — Petite roulette servant à graver le verre.

**Moufle.** — Sorte de caisse en terre réfractaire dont on se sert pour cuire les émaux sur les pièces de verre.

**Moule.** — Instrument en cuivre, en pierre, en bois, en terre ou bien en fonte, dans lequel on souffle du verre pour obtenir une forme toujours semblable.

**Mousse.** — Arête du cristal moulé.

**Nez.** — Partie renflée à l'extrémité de la canne.

**Nœuds** ou **grains.** — Les nœuds sont des concrétions siliceuses ou argileuses placées au milieu des matières vitrifiées.

**Opacité du verre.** — Le verre peut être rendu opaque par la présence de l'oxyde d'étain, de l'oxyde d'antimoine ou du phosphate de chaux.

**Opalin.** — Le verre opalin doit sa teinte laiteuse et blanchâtre à une légère addition de phosphate de chaux.

**Or.** — Des dissolutions d'or et d'étain donnent un précipité d'un beau rouge violet qui donne au verre une couleur pourpre. (Pourpre de Cassius.) L'or employé à l'état de métal sert à dorer le verre.

**Os (Poudre d').** — La poudre d'os ou phosphate de chaux entre dans la composition du verre opalin.

**Ouvreau.** — Ouverture pratiquée dans les fours

SALA. *Coupes.*

[illegible]

**Pachomètre** — [illegible]

**Padelin** — [illegible]

**Paraison** — [illegible]

**Pincettes** — [illegible]

**Oxydation** — [illegible]

**Plomb (Oxyde de)** — [illegible]

**Plateaux (Verre en)** — [illegible]

**Poche** — [illegible]

**Polissoir** — [illegible]

*Four de verrier.* — J. SALA surveillant la matière en fusion.

**Pontil** — Barre de [illegible] pour fixer un objet en verre en cours de fabrication.

**Pompe ou Piston Robinet** — Appareil dû à Robinet pour souffler le verre.

**Porcelaine de Réaumur.** — Les verres [illegible] à une température voisine de leur fusion perdent peu à peu leur transparence, cristallisent et prennent l'aspect de la porcelaine.

**Potasse.** — La potasse est employée dans les verres de Bohême et dans le [illegible] à l'état de carbonate de potasse.

**Pycadit.** — Verre plus ou moins pur qui tombe des creusets pendant l'affinage et qu'on recueille sur la sole des fours.

**Quartz.** — Silice pure cristallisée. Le quartz est employé dans les verreries dont les produits sont [illegible].

**Rassade.** — [illegible] couleurs.

**Ravestan.** — Panier de verrerie.

**Recuit du verre.** — Opération qui consiste à refroidir graduellement le verre dans des fours spéciaux, afin que le retrait soit uniforme et lent ; dans ce cas les molécules prennent l'arrangement qui leur est propre, et le verre devient plus dur et moins fragile.

**Réduction.** — Résultante de l'action des carbures.

**Ringard ou rateau.** — Longue barre de fer dont une des extrémités, terminée en angle droit, est destinée à remuer les compositions vitreuses.

**Rouleau de bronze.** — Instrument qui sert à aplanir le verre encore chaud.

**Rubis (Verre).** — Verre de Bohême coloré en rouge au moyen d'une solution d'or.

**Sable.** — Matière première du verre renfermant des grains de quartz avec plus ou moins d'impuretés.

**Savon des verriers.** — Nom donné à l'oxyde de manganèse. (Voir Manganèse.)

J. Sala. *Coupe et gobelets.*

**Schlagues** ou **larmes.** — Quand les fils qui tombent de la voûte du four acquièrent plus d'importance, ils prennent le nom de schlagues ou larmes.

**Scories de forge.** — Résidu des Hauts-Fournaux employé en verrerie dans la composition du verre hyalite.

**Soude.** — La soude est le fondant ordinaire de la silice contenue dans le sable employé dans la fabrication du verre.

**Soufflage du verre.** — Insufflation de l'air dans une masse pâteuse de verre au moyen de la canne.

**Soufflure.** — Défaut du verre consistant en un renflement.

**Strass.** — Verre encore plus riche en plomb que le cristal. Cette matière sert à imiter les pierres précieuses.

**Stries.** — Lignes sinueuses donnant l'impression de nuages ou de fumées. Les stries sont dues à un manque d'homogénéité de la matière vitrifiée.

**Table (de coulage).** — Plaque en fonte sur laquelle on coule les glaces.

**Taille.** — Opération qui consiste à obtenir au moyen d'une roue en grès des facettes saillantes réfléchissant la lumière. Le cristal se prête plus spécialement à cette technique particulière.

**Taillerie.** — Lieu où l'on taille le cristal.

**Trempe.** — Opération qui consiste à faire subir au verre une opération analogue à celle de l'acier pour le rendre plus résistant.

**Urane (Oxyde).** — Corps donnant au verre une belle couleur jaune orangée.

J. Sala. *Vases.*

*Exposition d'arts divers.* — J. Sala modelant un vase à l'aide des pinces.

**Valendrés (Verres).** — Verres clairs imitant le diamant, du prénom du pays accentué.

**Verre.** — Corps solide, transparent et fragile, résultant de la fusion d'un mélange siliceux (silicates), privant de soude, de potasse, de chaux, de plomb, de baryte, d'alumine de fer, de zinc, etc.

**Verre à bouteilles.** — Silicate de potasse ou de soude, de chaux, d'alumine et de fer.

**Verre de Bohême.** — Silicate de potasse et de chaux très pur.

**Verres filigranés.** — Verres dans la masse desquels se trouvent, sous des formes les plus variées, des canaux opaques blancs ou colorés.

**Verre à glaces.** — Silicate de potasse ou de soude et de chaux, ne renfermant de toute impureté.

**Verre à pivette.** — Nom donné au verre qui est employé à la fabrication des fioles de pharmacie, des tubes de laboratoire, etc. Ce verre est plus pur que le verre à bouteilles ordinaire.

**Verre à vitres et à gobeleterie.** — Silicate de soude et de chaux plus ou moins pur.

**Verre trempé.** — Verre qui, chauffé, refroidi, a été plongé dans un bain de graisse ou d'huile pour lui donner plus de solidité. (Félix MASSOUL).

**BIBLIOGRAPHIE.** — ANCY (H. d'): *Les arts et l'industrie du verre*. Paris, 1898. — APPERT (Léopold): *L'exposition internationale de Saint-Louis N. S. A.* 1901. Paris, 1906, gravure in-8°. *De l'emploi de l'air comprimé pour le soufflage et le travail du verre*, 1886 in-8°; *Examen des défauts du verre et des moyens de les reconnaître*, 1890, in-8°. — APPERT (L.) et J. HENRIVAUX: *Verre et verrerie*. Paris, 1894, avec atlas; *La verrerie depuis 20 ans*, 1894, gr. in-8°; *La Verrerie à l'exposition de 1889*, 1892, gr. in-8°. — BERTRAN: *Verrier et fabricant de cristaux*. Encyclopédie Roret, in-18. — BLANC (Charles): *Grammaire des arts décoratifs*. La Verrerie. Paris, Renouard, 1882, gr. in-8°. — BONTEMPS: *Guide du verrier*. Paris, 1868. — CÉRAMIQUE et la VERRERIE (La). Organe bimensuel. Paris, années 1881 et suiv. — CHEFFIGNAT (L.): *Verres et émaux*. Paris, 1900. — DEBETTE (P.): *Le verre*. Dictionnaire des arts et manufactures, tome III. — DEFFERNEZ (L.): *Les souffleurs de verre. Hygiène, maladies et accidents*. Bruxelles, 1889. — EBERT (H.): *Guide pour le soufflage du verre* (trad. franç. par Lugol). Paris, 1897. — FOURNIER (de): *Exposition de l'Union centrale des arts décoratifs de 1884*. Rapport général. Paris, 1885, in-fol. — *Émaux (Les)*. Paris, Librairie de l'art ancien et moderne,

G. CHEVALIER. *Verreries de Baccarat.*


03 in-4°, fig. et pl. — FRICK (P.) : *Le verre.* Paris, Schleicher, 1901, in-16, fig. — GALLÉ (Emile) : *Genèse d'une œuvre d'art.* Revue encyclopédique, 1893, p. 480 ; *L'art décoratif moderne.* Gazette des Beaux-Arts, 1897. Revue encyclopédique, 1897, p. 827. *Écrits pour l'art*, in-12, 1908. — GARNIER (Ed.) : *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie.* Tours, 1886. — GERSPACH : *L'Art de la Verrerie.* Paris, 1885. — GOBINEAU : *La verrerie pratique.* 1909, gr. in-8°. — GRANGER (A.) : *Les progrès récents dans l'industrie du verre.* 1904, in-8°. — HAVARD (H.) : *La Verrerie.* Paris, 1894. — HENRIVAUX (J.) : *Le verre et le cristal.* Paris, 1897 avec atlas ; *Les ressources nouvelles de l'architecture. Une maison de verre.* Extrait de la Revue des Deux-Mondes, 1er nov. 1898, in-8° ; *Les progrès en verrerie, applications mécaniques.* Pacy-sur-Eure, Grateau, 1910, in-fol., fig. et pl. ; *Le verre au XXe siècle.* Paris, Geisler, 1911, gr. in-8°. — HONDT (Pieter d') : *Venise. L'art de la verrerie, histoire et fabrication.* Paris, 1893. — HOUTART (Eugène) : *Exposition universelle et internationale de Liége*, 1905. *Section Française. Cristaux et verreries. Rapport.* Paris, 1908, gr. in-8°. — HUBERT (E. d') : *Les verres et cristaux, le diamant et les gemmes.* Paris, 1903, in-16. — JEAN (René) : *Les arts de la terre.* Paris, H. Laurens, 1914, gr. in-8°. — MARCHIS (L.) : *Les modifications permanentes du verre et le déplacement du zéro du thermomètre.* Bordeaux, Gounouilhou, 1898, in-8°. — MARX (Roger) : *Émile Gallé, décorateur* Revue universelle, 1904, p. 621. ; *Mouvement des arts décoratifs.* Revue encyclopédique, 1892, p. 1498. — NOGUÈS (A.-F.) : *Les cristaux à l'exposition universelle de 1878.* Rapport. 1879, in-8°. — PELIGOT (E.) : *Le verre, son histoire, sa fabrication.* Paris, 1876. — SAGNET (Léon) : *Le verre.* Grande encyclopédie. Tome 31. — SAUZAY (A.) : *La verrerie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours.* Paris, 1884. — VARENNE (G.) : *La pensée et l'art d'Émile Gallé.* Paris, Blais et Roy, 1910, in-8°. — VERRE-VERRÉRIE : Grand dictionnaire Larousse, t. 15. Nouveau dictionnaire Larousse illustré, t. 7. — WYZEVVA (T. de) : *Les arts du feu.* Paris.

MARCELLIN PISSARO. — *Coupe émaillée.*

L. Rossert, éditeur.

MAURICE DENIS — *Chemin de croix.*

# L'ART RELIGIEUX MODERNE

Il est entendu que l'art religieux est en pleine décadence : on est las de le déplorer. Les dures critiques de Huysmans, pour justifiées qu'elles soient ont, indûment, créé dans le public un mode de dénigrement qui risque de décourager les artistes, sans apporter, d'ailleurs aucun remède, aucune direction, aucune espérance. Chasser les marchands du temple est une utile besogne. Mais jusqu'où le ridicule n'a-t-il pas personnifié au quartier Saint-Sulpice. Plutôt que de stigmatiser les productions d'une certaine industrie ne vaudrait-il pas mieux inspirer au public religieux la confiance dans la vitalité de l'art chrétien ? Il importe de réagir et de considérer les différentes faces du problème à la lumière des expériences récemment faites, qu'on connaît d'ailleurs assez mal.

A première vue, il apparaît que les mêmes causes qui ont produit, sinon la décadence, du moins la stagnation des arts appliqués au culte, sont les mêmes qu'on a tant de fois dénoncées à propos des arts appliqués en général. L'architecture civile, par exemple, hôtels de ville, hôtels des postes, caisses d'épargne, etc., présente à peu près les mêmes défauts que l'architecture religieuse. Il semble même que celle-ci soit plutôt supérieure à celle-là. Et l'on ne voit pas que les statues des grands hommes qui peuplent nos carrefours soient moins affligeants que nos Jeanne d'Arc et nos Sacré-Cœur. Partout l'esprit de routine s'est substitué à la tradition généreuse, incessamment renouvelée, des arts d'autrefois. La fabrique n'a pas donné ce que donnait l'atelier de l'artisan. L'individualisme orgueil-

*Chapelle de l'École des Roches, à Verneuil.* STOREZ, architecte.

leux de l'artiste s'est désintéressé des réalisations patientes, disciplinées, techniques, et n'a plus consenti les sacrifices qui font l'unité des ensembles. L'excroissance du tableau s'est faite au détriment de la peinture décorative. Le goût public, déconcerté par la succession trop rapide des modes et des systèmes, ou figé dans l'admiration du convenu et de l'officiel, ne fournit plus de critère ni de guide à la fantaisie de l'artiste.

En particulier, pour revenir à l'art religieux, il faut convenir que la principale cause de l'état de décadence actuel, c'est l'indifférence du clergé en matière d'art ; c'est surtout le mauvais goût des pieux donateurs, qui, le plus souvent, bourgeois conservateurs, confondent la Tradition avec la superstition du passé. Pour eux l'art sacré relève de l'archéologie, et s'ils parlent de soumettre l'art à la liturgie, entendez qu'ils le veulent enfermer dans le domaine de l'érudition.

Leur influence sur le clergé est grande ; ils sont les mécènes de l'art religieux, les conseillers du prêtre, qui, sans eux, dans son église, ne peut rien entreprendre. L'un de nous ayant eu la chance de faire éditer une image, neuve du Sacré-Cœur par un des rares éditeurs d'imagerie religieuse qui soit en même temps un homme de goût, il arriva qu'un curé très cultivé des environs de Paris installa ce Sacré-Cœur dans le salon de son presbytère. Mais à force d'entendre répéter à toutes les dames patronesses, à tous les marguilliers que cette image était une horreur, il se décida à la retirer... Cette histoire authentique explique pourquoi, dans tous les arts appliqués, chasublerie, vitrail, orfèvrerie, etc., et enfin dans l'architecture, ce sont toujours les formes les plus banales, les plus médiocres, le déjà vu, qui triomphent.

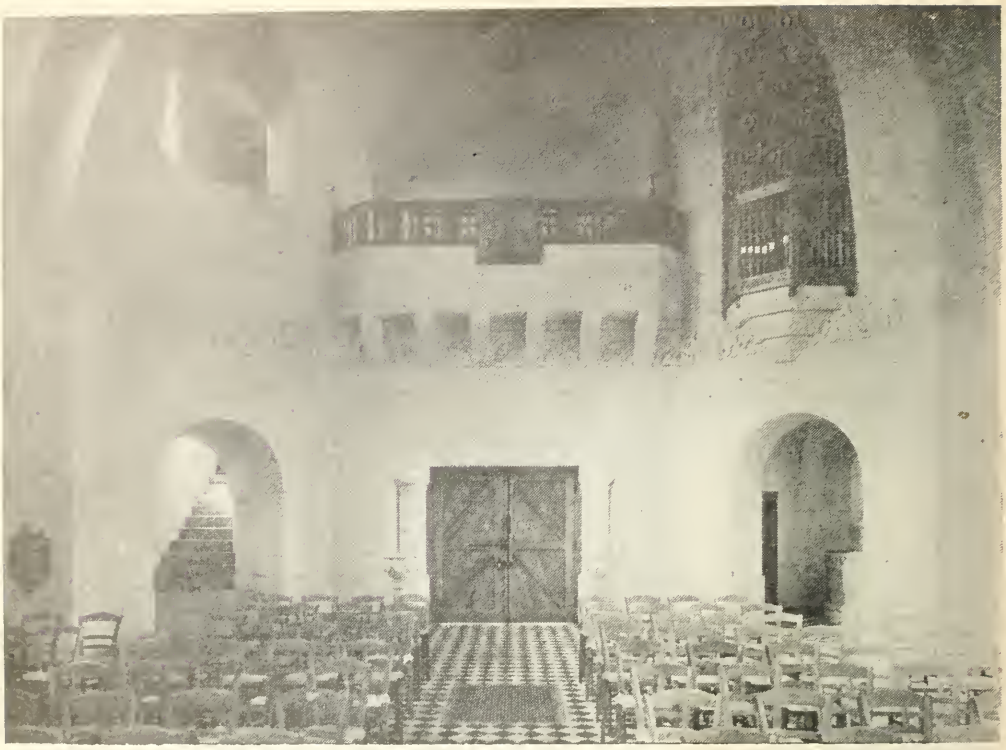
De telles formes inertes, surannées, vraiment mortes, ne correspondent pas à l'évolution généreuse de la vie de l'Église, et s'avèrent impuissantes à en traduire les manifestations actuelles. Au moment où l'apologétique d'un Bloy ou d'un Péguy, où la poésie de Claudel, où l'intellectualisme néo-thomiste renouvellent la pen-

sée catholique toujours active et toujours vivante, avons-nous un art sacré qui soutienne le prestige du catholicisme, et qui, pour parler comme le P. Sertillanges, « rende à Dieu, par le Christ, la beauté de la vie humaine, avec toutes ses dépendances et dans l'intégrité de ses épanouissements possibles » ?

En solidarisant la religion avec les formes anciennes, n'a-t-on pas vu qu'on offrait un argument à ceux qui prétendent que le rôle de l'Église dans la société est désormais fini. Mais, à un autre point de vue, on peut dire que cette défiance de ce qui est moderne, cette peur de la vie vient d'une conception étriquée et fausse de la morale. L'art moderne est un art de perdition, sensuel, réaliste, révolutionnaire ! Je soutiens, au contraire, que n'est religieux en art que ce qui est vivant, que ce qui jaillit de la sensibilité, de la sincérité, de la piété de l'artiste. Le plus grave, c'est que cet amour du passé, donc, du pastiche, implique le goût du truqué et du faux et, par conséquent, de la camelote. C'est en pensant à tout cela que Claudel a écrit que « les églises modernes ont l'intérêt et le pathétique d'une confession chargée. Leur laideur, c'est l'ostentation à l'extérieur de tous nos péchés et de tous nos défauts, faiblesse, indigence, timidité de la foi et du sentiment, sécheresse du cœur, dégoût du surnaturel, domination des conventions et des formules, exagération des pratiques individuelles et désordonnées, luxe mondain, avarice, jactance, maussaderie, pharisaïsme, bouffissure... » Mais, cependant, ajoute-t-il, l'âme intérieure reste vivante... C'est ce qu'il ne faut pas se lasser de répéter. Abrégeons ce réquisitoire. Il y a encore ceci, que je veux dire.

*Intérieur de la chapelle de l'Étoile des Roches.* STORLZ, arch.

Nos misoneistes, dans leur défiance de la vie et de l'art moderne, nos jansénistes, dans leur crainte de la Beauté, ont un prétexte qui leur interdit de recourir aux artistes. Il faut, disent-ils, assurer d'abord l'essentiel du culte dans le plus grand



*Intérieur de l'église de Nanterre.* BARBIER, architecte.

nombre possible de sanctuaires. C'est donc une nécessité d'obtenir vite et à bon marché les ornements nécessaires : ils doivent donc être fabriqués en séries, faciles à se procurer d'un jour sur l'autre, économiques : tout est là. Eh bien ! non. Si l'on élimine les artistes, il y a des manœuvres qui les remplacent. Ceux-là confondent le beau avec le joli ou le clinquant, et la piété avec la fadeur. Il est possible qu'un tel simili-art plaise au plus grand nombre : il ne « convient » à personne : il est indigne des mystères qu'il représente, indigne des croyants dont il exprime la prière, indigne des veuves et des mères en deuil, de ceux qui aiment et de ceux qui pleurent ! Dès lors peu importe qu'un tel art soit catalogué, qu'il ait des placiers, des prix fixes, des magasins achalandés. L'avantage de l'avoir à bon compte n'en compense pas l'infériorité, l'indécence.

Lorsqu'on vivait moins vite, lorsque les ateliers des artistes et des artisans offraient au clergé et aux donateurs ce qu'ils demandent aujourd'hui aux grands magasins, lorsque l'*objet d'art* tenait la place que tient maintenant l'*objet religieux*, les églises pauvres comme les églises riches trouvaient le moyen d'être pourvues. Celles qui datent du Quattrocento et qui, en Italie, n'ont pas été dépouillées montrent encore des merveilles d'art chrétien qu'on chercherait en vain dans les églises modernes. Les unes ont un caractère humblement franciscain, avec leurs fresques de la *Scuola* d'un grand maître, leurs lambris et leurs autels en bois peint, leurs ornements modestes ; les autres, enrichies par des princes fastueux ou de florissantes cités, par les ressources des ordres religieux ou par la générosité des pèlerins, sont remplies de

VOLLE DE BÉCON-LES-BRUYÈRES — M. BARBIER, ARCHITECTE.

magnificence. Mais toutes, riches ou pauvres, ne contiennent que des œuvres d'art, presque toujours faites exprès pour elles, où l'imagination et la main de l'ouvrier, de l'artiste, ont su exprimer tout ensemble la vérité religieuse et la vie, par le moyen de la beauté.

Il n'est pas impossible, dans l'état économique actuel, de réaliser, à des conditions parfaitement « abordables », des ensembles analogues. Il y a des artistes que leurs convictions et leur talent désignent pour de tels travaux. Il y a de l'argent, et l'on m'assure que je me suis trompé, lorsqu'à la conférence que j'ai faite sous le auspices de *la Revue des Jeunes*, à la Salle de Géographie, en février 1919, j'ai reproché aux catholiques de n'avoir pas de budget des beaux-arts. Et fussions-nous rivés, comme l'a écrit M. Henry Cochin, à la simplicité et à la pauvreté, il sied de nous rappeler que l'art chrétien est né dans les réduits des catacombes... Ce qui manque, c'est que les artistes s'organisent pour satisfaire aux besoins esthétiques des églises ; et c'est qu'on fasse confiance aux artistes.

* * *

Mais voici des raisons d'espérer. A cette double tâche : nous organiser, nous accréditer, se sont employés récemment plusieurs groupements d'artistes catholiques, comme la Société de Saint-Jean, le Groupe de l'Arche ; et, en Suisse, la Société de Saint-Luc et Saint-Maurice ; ou des Sociétés d'amateurs éclairés, comme les Amis des cathédrales ou les Amis des arts liturgiques ; ou, enfin, un éditeur d'art religieux, M. Louis Rouart, dont les initiatives ont eu, déjà, la plus heureuse influence. C'est aussi le but que se propose l'École d'art sacré, que nous voulons créer, Georges Desvallières et moi, sur un plan nettement corporatif, et dont j'expliquerai tout à l'heure l'intérêt.

*Confessionnal.* BARBIER, architecte.

La Société de Saint-Jean, fondée en 1872 pour l'encouragement de l'art chrétien et présidée par M. Henry Cochin, a pour but de grouper les artistes et ceux qui s'intéressent au progrès de l'art mis au service de la foi. Son éclectisme, ses hautes relations, ses nombreux adhérents, son ancienneté, lui ont donné une situation prépondérante. On lui doit la seule grande exposition d'art chrétien que nous ayions eue. Elle eut lieu au Pavillon de Marsan,

MAURICE DENIS

DÉCORATION DE L'ÉGLISE SAINT-PAUL A GENÈVE

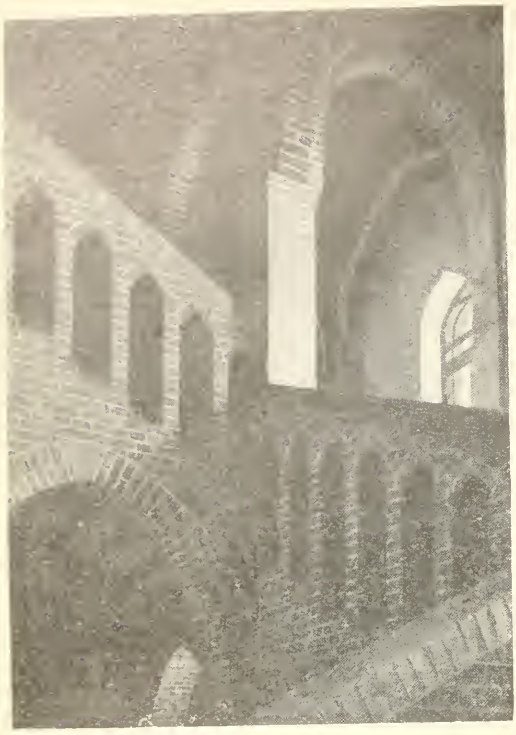
*Abbaye dans l'île de Wight.* Dom BOLLOT, architecte.

en 1911, dans les salles obligeamment prêtées, de l'Union centrale des Arts décoratifs. C'est cette exposition qui peut le mieux nous renseigner sur le dernier état de l'art chrétien en France, et même à l'étranger, car l'exposition était internationale. Pendant la guerre, la société de Saint-Jean, pour prémunir le clergé contre la tentation de certaines hâtives, après l'évacuation des régions dévastées, a organisé divers concours et, notamment, celui des églises provisoires exposé à l'Union centrale des Arts décoratifs en 1919. Un critique remarquable, doublé d'un technicien, le R. P. Abel Fabre, architecte, exposa à ce sujet les principes de la construction moderne, appliquée aux édifices religieux dans une brochure éditée à l'*Art Catholique*.

Le groupe de l'Arche réunit des artistes, membres de la Société de Saint-Jean : Mlles Sabine Desvallières et Valentine Ferro, MM. Brissart, Droz, Sanlaville, Storez, etc., que guide une même conception d'art. On a pu juger leurs tendances respectueuses de la tradition et de la liturgie, mais résolument novatrices, à leur exposition du printemps dernier dans un hôtel particulier de l'avenue George V.

Le groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, pour la Suisse romande, se déclare comme l'Arche, en mesure de fournir aux cultes toute la décoration, tous les objets du culte. MM. Cingria, Guyonnet, Poncet, Robert, G. de Traz, sont tellement Français de cœur et de culture que je n'hésite pas à les comprendre dans la nomenclature des groupes français. Ils ont toutes les audaces, toutes les curiosités techniques, un sens très raffiné de la décoration moderne.

Il est à souhaiter que l'Union centrale des Arts décoratifs ouvre bientôt ses salles à une nouvelle exposition d'art chrétien, et nous permette ainsi d'apprécier



*Abbaye à Oosterhout, Hollande.*
DOM BELLOT, architecte.

une page glorieuse de l'École française. au contraire, si, remontant au second Empire, l'on suivait son évolution jusqu'à nos jours. Le R. P. Abel Fabre l'a fait dans ses *Pages d'art chrétien*. Depuis l'église de Saint-Denis, par Viollet-le-Duc (1865), essai de rénovation du gothique, plus logique et plus réussi que la Sainte-Clotilde de Gau et Ballu (1845) ; depuis la Sainte-Philomène, d'Ars de Bossan (1862), première ébauche de ce style gréco-romano-gothique qui s'épanouit à Fourvière (1872) ; depuis la Trinité, de Ballu (1867) et le Saint-Augustin, de Baltard (1871), avec les colonnes en fer de son imposante coupole, deux églises qui modernisent le type Renaissance, on peut dire que l'architecture a évolué dans le sens de la construction rationnelle, de la simplicité décorative, et de les résultats de ces divers efforts. L'apport de l'étranger, des Anglais surtout et des Belges, serait, croyons-nous, très intéressant.

En attendant, il nous faut nous contenter d'une documentation incomplète, dont la base est l'exposition de 1911.

Les architectes ont, sur divers points de la France, construit, depuis vingt-cinq ans, par exemple, des édifices religieux, qui témoignent d'une activité souvent fort intelligente. Il est certain qu'on ne les connaît pas. Les photographies n'existent pas, ou sont introuvables. Celles que nous reproduisons ici suffiront-elles à montrer l'injustice d'une critique qui mépriserait en bloc toute notre architecture religieuse moderne ? On écrirait

*Abbaye dans l'île de Wight.* DOM BELLOT, arch.

l'utilisation des matériaux nouveaux. On ne s'est pas privé, hélas ! d'accommoder les restes de Viollet-le-Duc, d'ailleurs, mal compris : nous avons eu le faux roman, le faux gothique, le faux byzantin à satiété ; on a confondu les principes architectoniques éternels avec les formules d'une époque admirable ; et la plupart des constructeurs d'églises se sont cru obligés de « faire » du XIIe ou du XIIIe siècle. Tout de même, cet essai de conciliation entre les traditions du moyen âge et les nécessités de notre époque, entre l'archaïsme et la vie, nous a donné des monuments comme Saint-Pierre de Montrouge et la chapelle de la rue Bizet de Vaudremer, Notre-Dame de la Garde et le Major de Marseille par Vaudoyer, le Sacré-Cœur de Montmartre, d'Abadie, continué par Magne. Les constructions monastiques de dom Bellot, d'une inspiration si fraîche et si jeune, renouvellent ce style, comme M. Storez, à la chapelle des Roches renouvelle, par une combinaison ingénieuse et charmante, la voûte en charpente gothique. On constate le même souci de ramener les styles du passé chez M. Richardière, M. Chirol, M. Placide Thomas, M. Sainte-Marie Perrin et chez le R. P. Abel Fabre, auteur de la chapelle de la rue François Ier. En même temps, la construction en ciment armé était appliquée aux édifices religieux, tantôt avec des principes analogues à ceux de la construction métallique, comme à Saint-Jean de Montmartre (A. de Baudot, 1894), tantôt avec une technique plus souple et qui dissimule le matériau employé en lui donnant l'apparence de la pierre, comme dans les églises si originales de M. Barbier, à Bécon et à Nanterre, comme à Saint-Paul de Genève, ouvrage impeccable de M. Guyonnet. Citons encore les constructions du R. P. Boubel, à Jérusalem, et la cathédrale d'Oran (1912), à laquelle MM. Perret ont collaboré sous la direction de M. Ballu, et qui, par sa logique, ses belles proportions, ses harmonieux revêtements de grès cérames, est un des plus beaux spécimens de l'architecture religieuse de ces dernières années. Mais c'est peut-être la nouvelle église de Vincennes, par MM. Droz et Harrast, avec coupole sur pendentifs, qui donne le

Quilivic. — *Monument aux morts à Saint-Pol-de-Léon.*

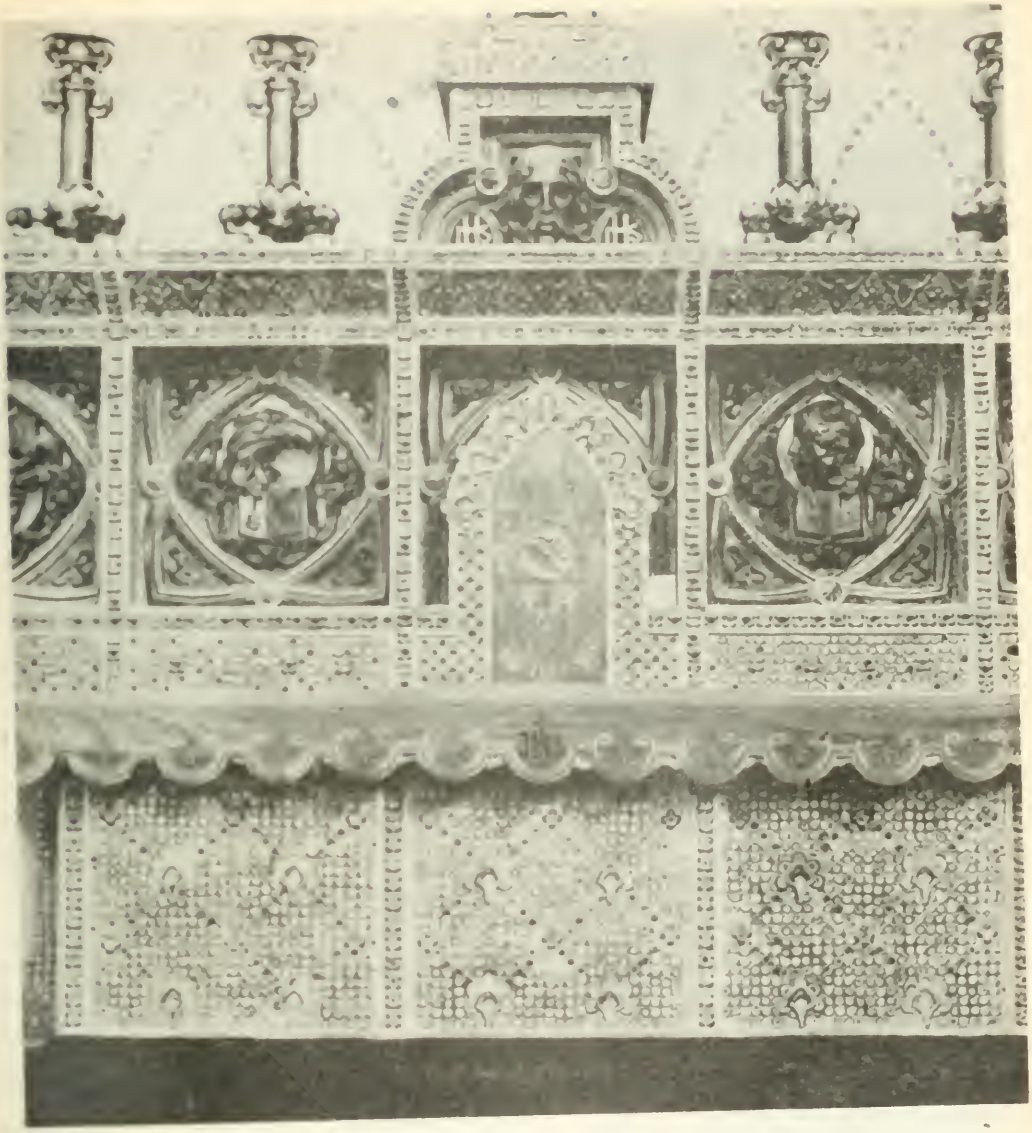
Quilivic. — *Monument aux morts à Saint-Pol-de-Léon.*

PIERRE ROCHE. *Motif à Saint-Jean de Montmartre.*

mieux l'idée de ce qu'on peut attendre de l'emploi judicieux du ciment ou du béton armé. Coulé comme on sait, dans des coffres rigides, le béton se refuse à des profils de carrosserie, du genre de Saint-Jean de Montmartre, ou à des pastiches de gothique. Il appelle des formes monumentales, de grands partis classiques, de vastes plafonds et des voûtes comme dans les basiliques romaines, ou d'audacieuses coupoles comme celles des églises byzantines.

La peinture, à cette même exposition, réunissait les œuvres les plus différentes, les plus contradictoires, depuis Puvis de Chavannes jusqu'à Paul Sérusier, depuis Carrière jusqu'à Burnand et depuis Lameire jusqu'à Marcel Lenoir. Quelle imagination de peintre n'a pas un jour été soulevée par l'émotion religieuse ? Mais c'étaient surtout des tableaux. On n'expose pas des décorations. Et puis bien peu de peintres ont eu l'occasion de réaliser un ensemble, d'exécuter une décoration d'église ! Celui qui écrit ces lignes passe pour un privilégié, parce qu'il a peint une chapelle, aujourd'hui désaffectée (Sainte-Croix du Vésinet), deux petites coupoles dans l'église paroissiale du Vésinet, et Saint-Paul de Genève. M. Albert Besnard a décoré la chapelle de Berck ; Mlle d'Anethan, la petite église de Boffre, en Ardèche. On connaît les travaux de M. Henry Lerolle, à Caen, à Dijon, à Paris ; ceux de M. Paul-H. Flandrin, à Jérusalem, à Rouen. M. Aubert, M. Moreau-Néret, M. Merson, M. Pinta, ont eu des murs. C'est M. Aubert qui a décoré l'église Notre-Dame des Champs. C'est M. Merson qui exécute la mosaïque de l'abside du Sacré-Cœur. M. Maxence est l'auteur de peintures et de mosaïques pour la basilique de Lourdes. Mais ni M. Desvallières, ni Mme Lucien Simon, qui sont des novateurs, n'ont reçu de commande d'aucune église. Les œuvres de Desvallières, qu'on voit aux Salons, le

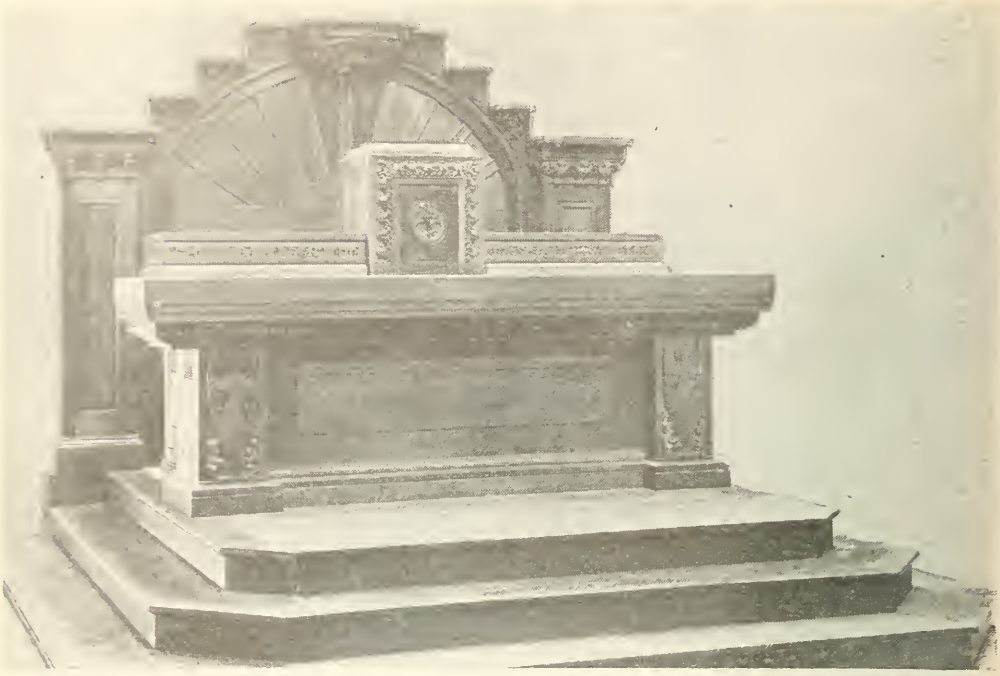
MAURICE DENIS. *Vitrail à Genève.*



PIERRE ROCHE

*Autel à Saint-Jean de Montmartre*

*Christ à la colonne*, le *Bon Larron*, le *Drapeau du Sacré-Cœur*, ne sont pas seulement de pathétiques images et de fervents actes de foi, mais encore d'admirables pages décoratives composées, charpentées, solidement écrites. Comment la valeur apologétique d'une telle œuvre, éclatante de lyrisme et de force, a-t-elle échappé à nos prêtres ? Eux que la guerre a trouvés prêts à tous les sacrifices, comment n'ont-ils pas vu que Desvallières était le peintre de l'Homme de douleurs et de l'héroïsme chrétien ? L'art de Mme Lucien Simon, — ses Annonciations, ses Madones, ses Anges, — conviendrait par ses qualités de tendresse et de candeur joyeuse, à des chapelles consacrées à la Vierge Mère.



CROIX MARIE. *Autel en bois sculpté.*

Le vitrail n'a pas, ou n'avait pas, semble-t-il, donné des résultats aussi satisfaisants dans la création des œuvres nouvelles que dans la restauration des anciennes. Les verriers français sont trop absorbés par l'entretien des vitraux de nos cathédrales : ils y excellent, mais l'imitation des modèles anciens ne leur laisse ni le goût ni le temps d'innover. Faisons exception pour M. G. Decôte, dont on voyait des maquettes pour Fourvière et l'église du Saint-Sacrement, à Lyon, et citons les noms de MM. Henri Garot, Gaudin, Laumonerie, Socard, Gsell-Haury, Tournel. En Suisse, au contraire, sans parler des vitraux éblouissants du Polonais Mehoffer à la Collégiale de Fribourg, des artistes romands de tendances et de culture très française, MM. Alex. Cingria et Marcel Poncet ont exécuté à Notre-Dame et à Saint-Paul de Genève, des verrières éclatantes de couleur et remarquables à la fois par l'invention et par la technique.

BARBIER. *Bénitier.*

L'imagerie, dont le rôle est considérable, a cessé d'être un art original, est devenue, comme la gravure en général, un art de reproduction. Elle était représentée, en 1911, surtout par MM. Azambre et Breton. Elle gagnerait beaucoup à revenir aux procédés artistiques et typographiques, gravure sur bois, burin, que les anciens em-

GEORGES DESVALLIÈRES

Phot. Druet.

LE SACRÉ CŒUR

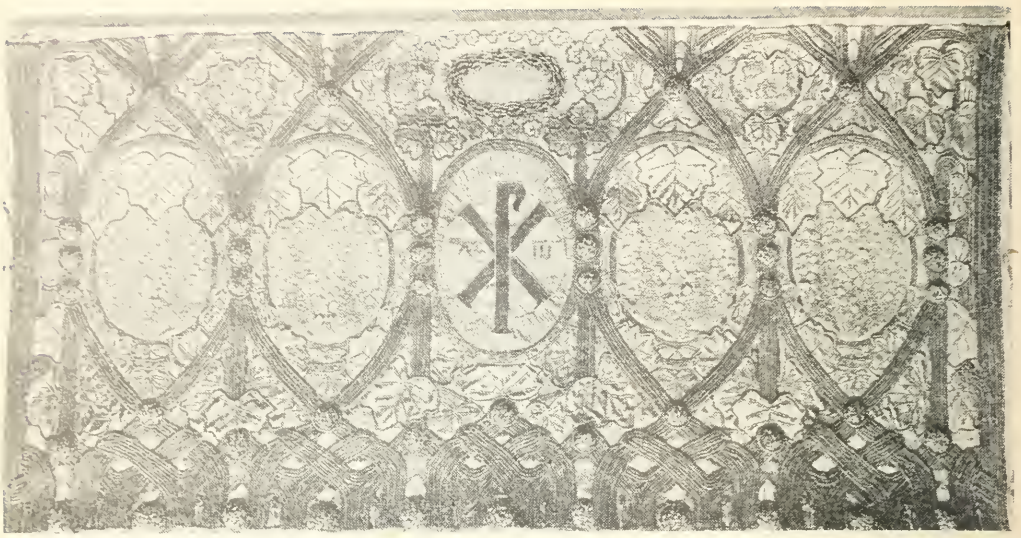
ployaient. A défaut de ces procédés classiques, manies par l'artiste lui-même, il faudrait reproduire, comme le fait supérieurement M. André Marty, en fac-similé, les dessins des artistes, au lieu de donner à ce genre de production un aspect uniforme, ennuyeux, tristement photographique. On a obtenu depuis, grâce à M. L. Bonnet et au talent de MM. Robert Bonfils, Carlègle, etc., et au maître graveur J. Bertrand, de bien meilleurs résultats. Il est vrai que nous avions déjà, en 1911, outre les bois admirables de Bertrand, des vaux-fortes de Beurrier, de Marcel Roux, de Bernard Naudin, et surtout les *Disciples d'Emmaüs*, *le Bon Samaritain*, *le Dépouillement du Cœur*, de Forain, planches dignes de Rembrandt, magnifiques exemplaires d'un art vraiment moderne et vraiment chrétien.

Bourgoin. Calice.

Bourgoin. Couronne du Sacré-Cœur.

L'orfèvrerie, si l'on met à part les calices et la couronne du Sacré-Cœur, de Bourgoin, n'avait rien de comparable à l'envoi du Hollandais. Jean Brom, qui, malgré la surcharge de l'ornement, valait mieux que nos perpétuels pastiches des anciens styles.

Dans la chasublerie, Mlle Sabine Desvallières exposait de très remarquables et très originales

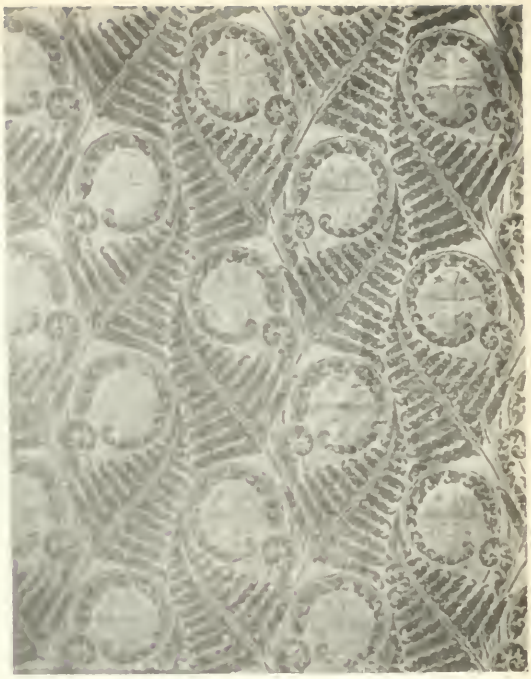


Mme Ory-Robin. *Antependium brodé.*

broderies. Élève de Mme Ory-Robin, elle s'est inspirée non de la lettre, mais de l'esprit de la réforme tentée par les Bénédictins, dans ce genre d'ouvrages où la liturgie impose des directions précises. On a vu depuis, toujours au Pavillon de Marsan, de très belles et très abondantes expositions de cet art féminin. L'atelier de dames de l'Union centrale, sous l'influence éclairée de Mme Carnot, d'autres ateliers, fondés depuis la guerre dans le but de fournir un vestiaire aux églises dévastées, les Bénédictines de la rue Monsieur, Mme Ory-Robin et enfin Mlle Desvallières, ont fait de la chasublerie un art original et en ont renouvelé les procédés et l'invention. C'est une des plus triomphales manifestations de l'ingéniosité des femmes françaises, de leur goût et de leur activité artistique pendant la grande guerre. L'art des étoffes, représenté par des soies brochées de Coudyser, éditées par Cornille, mérite d'être associé aux mêmes éloges.

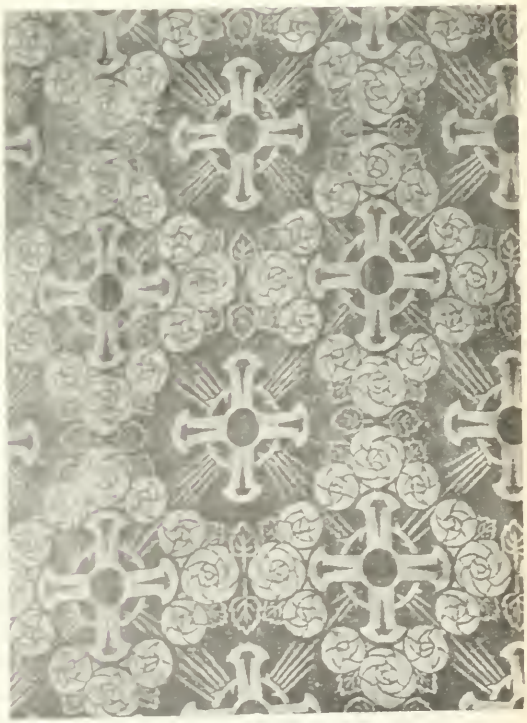
Les médailleurs, de Ponscarme et de Roty jusqu'à Lamourdedieu et à Barillet, offraient une série intéressante. Mais que dirons-nous des sculpteurs ? La plupart n'ont fait que de rares incursions dans le domaine de l'art religieux. Il y a des chrétiens qui sont sculpteurs, et il y a des incroyants qui font de temps en temps des ouvrages pour les églises. On connaît deux nobles figures de Jeanne d'Arc de Bourdelle, des bas-reliefs de Camille Lefèvre, un Saint-François de Mme Besnard, des figures de Pierre Roche, à qui l'on doit de nombreux motifs décoratifs à Saint-Jean de Montmartre, des statues de Bourgoin, de Quilivic, de Saint-Marceaux, de Mlle Thiollier. M. Castex, M. Croix-Marie, M. Charlier, M. Py, eux, se sont spécialisés. On attend avec impatience une œuvre de sculpture religieuse qui soit aussi remarquable par l'originalité plastique que par le sentiment exprimé : jusqu'ici nous n'avons rien vu dans l'art moderne qui soit l'équivalent, par exemple, d'un tableau de Desvallières. J'oserai dire que c'est d'une telle œuvre que nous avons le plus besoin ; une église peut se passer de peinture, elle ne se passe pas de statues. La piété des fidèles en réclame pour chaque

*Dessin de Mlle Gaesler. (Fond [illegible])*



*Dessin de Fondrier. (Feuillage vert, motif jaune.)*

*Dessin de Garrine. (Fond noir, motif argent.)*



*Dessin de Mlle Gaesler. (Fond rouge, motif jaune.)*

SOIERIES DAMASSÉES, POUR DRAPERIES, ÉDITÉES PAR LA MAISON CORNILLE FRÈRES

dévotion. C'est assurément un problème rebutant pour un artiste, de créer un modèle qui soit répété en série, agrandi, réduit, peinturluré, et qui fasse bien partout. C'en est un autre de traduire dans un style original des attitudes, des draperies, des expressions déjà fixées par d'étroites conventions, de les rajeunir sans choquer les habitudes des fidèles, ici plus exigeantes que lorsqu'il s'agit de peinture. Pour renouveler des sujets comme Notre-Dame de Lourdes, saint Antoine de Padoue, le Sacré-Cœur, nous manquons d'un homme de génie.

VAL. REYRE. *Chemin de croix.*

VAL. REYRE. *Pieta en bois sculpté.*

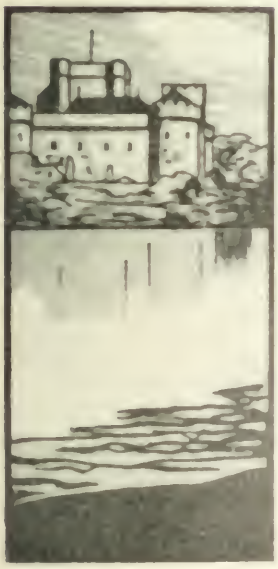
Mais si l'on consulte l'exemple des anciens, on voit que le principal remède à cette crise de la sculpture d'église serait de renoncer à « créer des modèles ». La sculpture, associée à l'architecture, la statue, ou mieux, le bas-relief, faits exprès pour un emplacement donné, ce serait déjà rentrer dans la discipline de l'œuvre et dans la logique. Je voudrais qu'on s'adressât à la « bottega » de l'artiste ou de l'artisan comme au moyen âge, comme à la Renaissance, au lieu de téléphoner sa commande au grand magasin, sur des indications de catalogue.

Hélas ! on est pressé. Les besoins sont innombrables : et l'on veut du « bon marché ». Avec la collaboration de M. Py, Mlle Reyre, à qui l'on doit

(Hors commerce). Libr. Art Catholique, édit.

MAURICE DENIS. *Images de première communion, gravées sur bois par J. Beltrand.*

déjà un chemin de choix de reproduction facile, a exécuté une excellente *Pietà* en bois colorié. Cette œuvre très simple est d'un prix modique. Que serait-ce si l'on s'organisait pour produire, avec la collaboration d'élèves que ce travail formerait, des ouvrages sans prétention ni faste, mais qui seraient faits avec amour ! Il faut donc grouper les bonnes volontés autour d'un centre de vie, de pensée catholiques et d'enseignement moderne. Je dis : moderne, faute d'un mot meilleur pour exprimer ce qu'il doit y avoir de vivant et de jeune dans un tel enseignement. Développer la sensibilité, libérer l'imagination des élèves, tout en les formant aux beaux métiers, tout en cultivant leur raison et leur goût ; consulter avec eux les arts



CARLÈGLE. *Jeanne d'Arc (gravure sur bois).*

du passé, leur en inculquer le respect et l'amour, tout en les mettant en garde contre les préjugés, les routines ; leur montrer la fixité des principes, la continuité de la tradition, et cependant le vide des formules académiques et la vanité des pastiches ; les détourner de tous les paradoxes, ceux des ignorants et ceux des paresseux, tout en entretenant leur esprit d'invention et leur amour de la vie ; les initier aux divers systèmes d'art religieux, hiératisme, allégorie, symbolisme, sans perdre de vue que le principe de l'expression religieuse est dans l'observation virginale et naïve de la nature et dans l'expérience personnelle de la vie intérieure : tel est le programme que je propose à notre École d'art sacré.

Dans son projet de 1910, « une École d'art placée sous la protection de Notre-Dame de Paris », Georges Desvallières écrivait : « C'est la vie qui sera la base de toute notre éducation artistique. La vie examinée, scrutée, surprise dans toute son intimité. Cette exploration quotidienne sera entreprise l'Évangile à la main ; et cette étude nous éclairera sur ce que Dieu réclame de l'artiste moderne. » Le rôle du maître serait d'ordonner tous ces éléments, de fournir une méthode pour les mettre en œuvre ; enfin, de faire bénéficier l'élève de sa propre expérience technique, intellectuelle et même spirituelle.

En restaurant la discipline doctrinale, le travail collectif, la collaboration des élèves avec le maître et des élèves entre eux, on rétablirait aussi les relations normales entre le public et l'artiste. Une telle École est conçue comme une corporation qui forme des apprentis pour augmenter ses moyens de production. Elle ne subsiste que si elle produit. Elle ne travaille pas pour les Salons ou les Expositions ; elle accepte des commandes, comme une entreprise du bâtiment, pour des destinations précises. Le public catholique est prévenu qu'en s'adressant à cette schola, on ne lui fera pas payer la notoriété de tel ou tel maître ni le bénéfice de tel intermédaire, et qu'on ne lui fournira ni clinquant ni camelote. A des prix définis à l'avance par la corporation il obtiendra pour la maison de Dieu des ouvrages dignes d'elle, et qui auront été conçus et exécutés par des maîtres et des élèves également pénétrés de la grandeur de leur mission, et, comme disaient les anciens peintres siennois, *manifestatores Dei*, dont la devise serait : « pouvoir, savoir et vouloir avec amour. »

(Libr. Art Catholique, édit.)

Mme Lucien Simon. *La Vierge aux blés.*

Dans la pratique, il faudrait divers ateliers : peinture décorative, vitrail, mosaïque, sculpture, orfèvrerie, émail, chasublerie, mobilier. Des ensembles

pourraient être combinés, réalisés par l'École. On y donnerait sur le dogme et sur la liturgie des enseignements indispensables à la culture de l'artiste chrétien. Ce serait un foyer d'activité créatrice, parce que ce serait un grand centre d'expériences. Un tel programme d'ailleurs, est « dans l'air » : l'Arcade, le groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice à Genève, les *Artisans de l'autel*, ont tenté de l'appliquer ; et, dans l'ordre des arts profanes, nous avons des groupes d'artistes-décorateurs qui se forment pour des fins analogues.

J. BRIANCHON — *Christ* (*gravure sur bois*).

Il reste à savoir si ceux qui déplorent si amèrement et, parfois, si injustement la décadence de l'art religieux, et les catholiques éclairés et le clergé français par ailleurs si admirable, comprendront l'importance d'une telle œuvre : si, au moment où tant d'églises devastées ou détruites sont à réparer, à reconstruire, à décorer, ils feront confiance à notre idée et s'ils sauront l'encourager.

Quoi qu'il en soit, l'Art chrétien et le génie français ont devant eux une tâche sublime ; j'ai le ferme espoir que les artistes d'aujourd'hui s'en montreront dignes.

MAURICE DENIS.

---

**Iconographie** — BARRAUD (Lucien), sculpteur : église de Rouvray (Seine-Inférieure), Saint-Maurice de Boissy (Oise), Saint-Joseph du Pont, église de Sainte-la-Rouge ; église de la Sainte-Famille au Pré-Saint-Gervais, Notre-Dame des Victoires, à Nanterre, Notre-Dame de Lourdes, à Boulogne (Oise), Saint-Jean des Gravilliers (Seine), église Jeanne-d'Arc, à Montreuil. — BARTHOLOMÉ, sculpteur : Chemin de croix, Jeanne-d'Arc portée. — BRIANCHON (Jacques), graveur : Couverture de revue, Christ, page des Fioretti, images de première communion. — BRIANCHON (Charles), sculpteur : Saint-François d'Assise (version du stigmates, autrefois [illegible]). — BRIANCHE (Paul-Albert), peintre : Décoration de la Chapelle de l'Hôpital Cazin-Perrochaud, à Boulogne-Plage ; *Consolations*, *la Foi*, *la Résignation*, peintures. — CARTIER (Eugène), peintre : *Christ en croix*, *Prière* (Lourdes), tableaux. — CHAUDÉ (Pierre), sculpteur : chapelle de Jeanne-d'Arc au bois d'Colombes (Seine-Inférieure) ; église du Petit-Quevilly (Seine-Inférieure). — DENIS (Maurice), peintre : décoration de Sainte-Croix du Vésinet (actuellement au Musée des Arts décoratifs), chapelle Saint-Hubert (à M. Denys Cochin) ; chapelles latérales de l'église du Vésinet : Anges à la Salle d'Hurst à Paris ; décoration de Saint-Paul de Genève, vitraux à Notre-Dame de Genève : *Vierge à l'Enfant* (Musée de Bruxelles) ; *Annonciation* (Musée du Luxembourg) ; *Magnificat* ; *Annonciation* ; *Vocation des Apôtres* ; *Communion de Jeanne d'Arc* ; *Béatitudes* (Coll. G. Thomas) ; *Sacré-Cœur* (Coll. Rambour) ; *Chemin de croix* ; illustrations : *Sagesse*, *Imitation de Jésus-Christ* (Édit. Vollard) ; *Fioretti*, *Saint Dominique* (Édit. Beltrand) ; *Sainte Thérèse* (Édit. Rouart). — DESVALLIÈRES (George), peintre : *Sacré Cœur*, *Christ à la colonne*, *Notre-Dame des Écoles* (Coll. G. Thomas), *le Bon Larron*, *le Christ aux outrages*, *Hommage à Jeanne d'Arc*, *le Drapeau du Sacré Cœur* (église de Vérneuil) ; projets de vitraux en l'honneur de saint Vincent de Paul, *Annonciation*, *saint Joseph*.

— LANDRIN (Paul-H.), peintre : décoration de Saint-Pierre de Chaillot, de Saint-Jean des Sulpiciens, de la chapelle particulière de Mgr Amette : décorations à Saint-Martin de Pau, à Sainte-Elisabeth de Versailles, à Saint-Maclou de Pontoise, à l'église du Sacré-Cœur de Lorien, au Petit Ouevilly, à Notre-Dame de France, à Jérusalem ; plusieurs images chez Bouasse Jeune et chez Lecène. — LOBAIN, peintre et dessinateur : *le Tombeau du Christ* ; *Pieta, les Disciples d'Emmaüs, le Bon Samaritain, les Saintes Femmes au Calvaire, l'Enfant prodigue*, eaux-fortes. — PONSCARME (François-Joseph), graveur : Médailles du Sacré Cœur, de communion, etc., *Angélus*, bronze et galvano argentés. — PUVIS DE CHAVANNES (Pierre), peintre : *Pieta*, cartons pour la *Vie de sainte Geneviève*, fresques du Panthéon. — QUILIVIC (René), statuaire : *Tête de Vierge, Saint Georges vainqueur*, pierre. — REYNE (Valentine), peintre : Chemin de croix ; Pieta (sculpture) ; retable ; images. — RICHARDIÈRE, architecte : église d'Équeurnes (Somme) ; de Navarre à Evreux ; chapelle Saint-Jean-de-Dieu, à Paris ; monument national de Jeanne d'Arc, à Vaucouleurs (collaboration de M. Eude) ; église de Blaru (Seine-et-Oise) ; église de Chaville (Seine-et-Oise). — ROCHE (Pierre), statuaire : Décoration de l'église Saint-Jean de Montmartre, *Saint Yves entre le riche et le pauvre*, terre cuite, gypsographies diverses. — ROTY (Louis-Oscar), graveur : *Ange gardien au berceau, Ange gardien au serpent, Sainte Geneviève, Vierge, Mariage*, médailles. — SAINTE-MARIE PERRIN, architecte : Décoration, agencement, mosaïques de Notre-Dame de Fourvière et de l'église du Saint-Sacrement de Lyon. — SIMON (Mme Lucien), peintre : *la Chambre de l'Enfant Jésus* ; trois *Annonciations* ; *le Rosier mystique* ; un projet de bannière de la Vierge, pour les églises dévastées ; *l'Exaltation de la cathédrale de Reims* (plusieurs de ces œuvres éditées chez Rouart). — STOREZ (Maurice-Augustin), architecte : maquette de chapelle pour l'École des Roches. — YENCESSE, graveur : *Christ*, médaille. — N... : Table de la *Revue de l'art chrétien* (1883-1900, Paris, Champion, in-4°, 33 francs.)

*L'Annonciation*, tableau de G. DESVALLIÈRES. (Phot. Druet.)

*Frontière de la Galerie Hébrard.* Phot. Druet.
BOURDELLE, sculpteur.

# LES BOUTIQUES MODERNES

Plus que notre littérature, que notre peinture et que notre statuaire, la façade de nos maisons est un tableau parlant sur lequel la postérité lira nos mœurs et nous jugera. Il faut que l'architecte et le décorateur se persuadent qu'ils sont, par la nature de leur art, ceux qui donnent de notre temps le témoignage le plus durable. Il faut donc qu'ils soient à la hauteur de leur mission.

On construit beaucoup à Paris. Sans cesse une rue est ouverte, une autre élargie. Les immeubles subissent des transformations fréquentes. Créant des édifices nouveaux, changeant le visage de nos maisons, ils doivent donc, comme on fit à toutes les époques qui nous ont précédés, imprimer sur leurs façades les caractères de notre temps, ils doivent leur donner un aspect qui soit en harmonie avec nos aspirations, nos préoccupations modernes.

Leur effort semble particulièrement s'attacher, en ce moment, à la transformation de nos boutiques. Ils s'efforcent de leur donner un aspect moderne. C'est une initiative digne de tous les encouragements. Malheureusement, sous prétexte de moderniser, nous voyons réaliser des transformations au petit bonheur, sans aucune idée d'ensemble, aucun plan raisonné, si bien que nos boutiques transformées risquent de donner de notre temps, à l'inverse de ce qu'on a cherché, une image incolore et, qui pis est, une image fausse.

Il n'est donc peut-être pas inutile de résumer les idées directrices des maîtres d'œuvres modernes et d'indiquer les qualités essentielles, qu'à notre avis, les boutiques modernes doivent présenter pour être dignes de ce nom.

Nous pensons qu'on peut ramener à trois les qualités qui distinguent les boutiques modernes. Ces qualités sont : *la franchise, la logique* et *l'expression.*

* * *

Les boutiques modernes doivent présenter comme première qualité la *franchise.*

Cette qualité s'oppose aux maquillages de la matière, qui furent en honneur pendant le cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

On peut s'étonner que nous demandions à l'architecte et au décorateur de nos boutiques une vertu qui semble empruntée au domaine de la morale. Nous nous servons de ce terme, comme Ingres, quand il exigeait de ses élèves cette autre vertu morale, la sincérité. Il leur conseillait ainsi de se montrer dans leurs œuvres tels qu'ils étaient réellement. De même nous demandons à l'artiste de nous présenter le sujet qu'il traite, les matériaux qu'il emploie, en toute simplicité. Et de même qu'Ingres disait : « Ne mentez pas à votre nature, en essayant d'atteindre trop haut, si vous êtes agneaux, bêlez, » nous demandons au maître d'œuvre la franchise, c'est-à-dire qu'il nous montre franchement la matière employée, qu'il ne tente pas de nous faire prendre du bois pour du marbre. Il peut employer le bois, et même le bois blanc, il n'y a aucun déshonneur à cela ; mais qu'il ne zèbre pas de fausses veines et de faux nœuds une colonne en fonte, si cette colonne en fonte se rencontre, sous prétexte que l'aspect du bois lui siérait mieux, car toute matière est belle par elle-même.

Rien ne nous paraît plus condamnable que le raisonnement de cet architecte que nous présente Frantz Jourdain : « Dans son for intérieur il a décrété que son devoir à lui, docteur ès idéal, lui ordonnait de planer au-dessus des vulgarités de ce monde et d'utiliser son bagage scolaire en appliquant des théories qui ne souffrent pas la discussion. Tant pis ! le boutiquier et le client se débrouilleront, s'ils le peuvent. Quant à lui, inébranlable comme la Tour Eiffel, *il dirige les travaux sans se préoccuper du genre de commerce qui va, sous ses auspices, tenter la fortune.* Pourvu qu'il ait collé des poutrelles en staf sous un plancher de fer, qu'il ait dissimulé les colonnes de fonte sous une couche de stuck, ou qu'il ait placé pas mal de modillons au plafond, il est tranquille avec sa conscience. »

Le maître d'œuvre moderne doit aimer la matière qu'il emploie. Nous avons

*Maison Martine, Faubourg-Saint-Honoré.* LOUIS SUE, architecte.

MAISON MARTINE. *Intérieur*

entendu parler d'artisans si épris de la beauté de cette matière qu'ils hésitaient à porter le ciseau dans celle qui leur était confiée, c'est là une exagération.

Ce que nous demandons plus simplement au décorateur et à l'architecte modernes, c'est d'aimer assez la matière pour la connaître dans la vie qui lui est propre, et dans sa structure et, quand ils s'en servent, de respecter cette vie et cette structure et de tirer parti franchement de ces qualités.

Cette franchise s'accommode, d'ailleurs, aussi bien de la simplicité que du faste ; nous pouvons très bien concevoir une boutique où la franchise produira un effet de simplicité ou de raffinement, c'est le cas de la plupart des réalisations que nous reproduisons au cours de cet article. De nombreux décorateurs modernes sont aussi des peintres et leur goût de la matière se traduit souvent par le goût du pittoresque. Ce qui caractérise leurs œuvres, ce que nous n'avons pu faire ressortir ici qu'imparfaitement, c'est l'attrait de la tache, tons unis ou oppositions de complémentaires, et la recherche du détail simple, parfois simplement amusant.

La franchise peut produire également un effet fastueux, voici la description du magasin « *Au Bonheur des Dames* » :

« C'était, nous dit Zola (1), comme une nef de gare, entourée par les rampes des

(1) Zola. *Au Bonheur des Dames*.

deux étages, coupée d'escaliers suspendus, traversée de ponts volants. Les escaliers de fer, à double révolution, développaient des courbes hardies, multipliaient les paliers; les ponts de fer, jetés sur le vide, filaient droit, très hauts; et tout ce fer mettait là, sous la lumière blanche des vitrages, une architecture légère, une dentelle compliquée où passait le jour, la réalisation moderne d'un palais du rêve, d'une Babel entassant des étages, élargissant des salles, ouvrant des échappées sur d'autres étages et d'autres salles, à l'infini. Du reste le fer régnait partout, le jeune architecte avait eu l'honnêteté et le courage de ne pas le déguiser sous une couche de badigeon imitant la pierre ou le bois. En bas, pour ne point nuire aux marchandises, la décoration était sobre, de grandes parties unies, de teintes neutres; puis, à mesure que la charpente métallique montait, les chapiteaux des colonnes devenaient plus riches, les rivets formaient fleurons, les consoles et les corbeaux se chargeaient de sculptures; dans le haut, enfin, les peintures éclataient : le vert et le rouge, au milieu d'une prodigalité d'or, des flots d'or, des moissons d'or, jusqu'aux vitrages dont les verres étaient émaillés et niellés d'or. Pour les galeries couvertes, les briques apparentes des voûtins étaient également émaillées de couleurs vives. Des mosaïques et des faïences entraient dans l'ornementation, égayaient les frises, éclairaient de leurs notes fraîches la sévérité de l'ensemble; tandis que les escaliers aux rampes de velours rouge étaient garnis d'une bande de fer découpé et poli, luisant comme l'acier d'une armure. »

Cette franchise dans l'emploi de la matière, c'est la loyauté du décorateur. La vieille « loyauté » des artisans de jadis, qui était autrefois une vertu morale, mais qui était aussi une sécurité commerciale. En effet, le déguisement décoratif, le maquillage architectural, l'expérience le montre, se révèlent tôt ou tard :

« Si l'on a cru masquer l'ornement des solives en fer d'un plafond par une peinture décorative, remarque M. Louis Bonnier, le fer traversera la couche plâtre, la toile marouflée, et découpera en tranches uniformes les nuages et les dieux. » L'humidité se chargera de démasquer le bois déguisé en faux marbre, la chaleur de faire craquer la peinture sur le fer maquillé en faux bois.

Il faut, à présent, que nos commerçants diminuent les frais généraux de représentation, auxquels les obligent la décoration fausse,... la « boutique-salon » trop luxueuse pour son objet, et par conséquent dont les frais dépassent le but. Il est de mauvais goût, lorsqu'on est riche, de le montrer avec affectation. Mais il est ridicule encore davantage, lorsqu'on ne l'est pas, de vouloir à tout prix et surtout à bon marché essayer de le paraître. Les boutiques modernes éviteront donc le mensonge d'une opulence feinte, d'une misère déguisée en richesse, le faux luxe qui sent son parvenu.

* * *

La seconde qualité qui doit distinguer les boutiques modernes, c'est la *logique*. Les boutiques modernes doivent répondre exactement à leur destination, et la destination de la boutique, c'est la vente.

« *Savoir vendre, pouvoir vendre et vendre!* Le public ne se doute pas de ce que Paris doit de grandeur à ces trois faces du même problème, s'écriait Balzac (1).

(1) Balzac, *Gaudissart II.*

*Intérieur de la Confiserie de Saint-James, rue Royale.* RAPIN et LE BOURGEOIS, arch. déc.

L'éclat des magasins aussi riches que les salons de la noblesse avant 1789, la splendeur des cafés qui souvent efface, et très facilement, celle du néo-Versailles, le poème des étalages détruits tous les soirs, reconstruits tous les matins; l'élégance et la grâce des jeunes gens en communication avec les acheteuses, les piquantes physionomies et les toilettes des jeunes filles qui doivent attirer les acheteurs; et enfin, récemment, les profondeurs, les espaces immenses et le luxe babylonien des galeries où les marchands monopolisent les spécialités en les réunissant, tout ceci n'est rien!... Ce n'est que le côté matériel de la question. Oui, c'est selon nous peu de chose en comparaison des efforts de l'intelligence, des ruses, dignes de Molière, employées par les soixante mille commis et les quarante mille demoiselles qui s'acharnent à la bourse des acheteurs, comme les milliers d'ablettes aux morceaux de pain qui flottent sur les eaux de la Seine. »

Balzac avait parfaitement compris et posé le problème : l'appareil commercial n'a d'autre but que la vente. Attirer l'œil du public, l'inciter à achèter, tel est l'objet de la devanture. Suggérer au passant l'idée de pénétrer à l'intérieur, simplifier le travail des employés de magasin, coopérer avec eux à la vente, tel est le rôle de l'étalage.

Par conséquent le problème d'art et de logique qui se pose à l'architecte et au décorateur dans la conception de la boutique moderne est donc d'encadrer rationnellement l'industrie du nouvel occupant.

Les données de ce problème rationnel sont précisées dans un programme. Ce programme comprend des clauses générales et des clauses particulières.

Les clauses générales sont des clauses d'usage et des règlements municipaux.

Il y a des règles imposées par l'usage, c'est ainsi que les boutiques se ferment par une baie vitrée, reposant sur un appui en bois dans lequel s'ouvrent des soupiraux ou des baies en abat-jour qui éclairent le sous-sol. La porte, également vitrée, se compose d'un vantail simple ou double et s'ouvre généralement au centre de la devanture. Autrefois les fermetures en bois ou en fer s'effectuaient au moyen de volets mobiles ou de charnières qui se posaient à la suite les uns des autres ou se développaient successivement. Pendant le jour on les renfermait dans des *caissons* disposés de chaque côté de la devanture. On remplace, aujourd'hui, ce dispositif par des fermetures en fer composées de plaques de tôle qui s'abaissent ou se relèvent au moyen de charnières ou de vis.

Il y a ensuite des règles imposées par les règlements municipaux : l'article 18 de l'ordonnance du 24 décembre 1823 sur les saillies dans la ville de Paris défend de construire des auvents et corniches en plâtre au-dessus des boutiques. On les fait donc en général en bois, souvent on les revêt de métal.

Par décision du préfet de police en date du 15 février 1880, la hauteur maxima des devantures est fixée à 8 mètres. Il faut une autorisation spéciale pour passer outre.

Il y a enfin des clauses particulières, celles que fixent les propriétaires ou les commerçants, elles varient dans chaque cas particulier. C'est ce que nous répond un excellent décorateur moderne auquel nous avons demandé sa conception

*Intérieur de la Parfumerie [illegible] place [illegible]* — RENÉ LALIQUE, décorateur

personnelle de la boutique : « Montrez-moi des boutiques, nous répond André Mare, et je vous dirai ce que j'y ferai, mais cela varie trop suivant la rue, la maison, l'usage et les dimensions. »

Toutefois, on peut dire généralement que le programme a pour objet d'individualiser la boutique au commerce qu'elle abrite, et que le maître d'œuvre doit, pour être logique, se conformer non pas à contre-cœur, mais strictement à son programme et le faire apparaître clairement. C'est pour ne pas avoir admis ce principe de logique que la plupart des boutiques manquent de caractère.

« A de trop rares exceptions les boutiques s'alignent à côté les unes des autres, figées dans leur uniforme monotonie, et rappellent les figurants, aux minables silhouettes, qui portent des costumes de seigneurs avec la distinction de souteneurs de barrière. Mêmes corniches, mêmes attributs, mêmes peintures, aussi bien pour le joaillier visité par des princes, que pour le fabricant de margarine à un franc le kilo, » s'indigne avec raison Frantz Jourdain.

L'obligation de logique doit s'appliquer également à l'exécution. La boutique moderne doit être commode, hygiénique et proportionnée.

La boutique moderne doit être commode. A ce sujet, avec M. Louis Bonnier, nous dirons : « Chaque boutique, dans une maison moderne bien construite, doit être en communication avec ses services particuliers complets, bien aérés, bien éclairés, réglementaires. »

La boutique moderne doit être hygiénique. Voici ce que nous écrit à ce propos M. Agache, particulièrement compétent en matière de magasins d'alimentation :

« Le comptoir de vente, dans les boutiques nouvelles, devra répondre à un triple objet :

1° Présenter les denrées sous un jour favorable ;

2° Éviter que la clientèle ne puisse les toucher ;

3° Les tenir dans un état de conservation parfaite en les baignant dans un air rafraîchi qui les préserve en même temps du contact des mouches et de la poussière.

« En ce qui concerne l'hygiène, il s'agira d'avoir les denrées toujours en parfait état de conservation, et pour cela il sera absolument nécessaire d'avoir recours aux chambres frigorifiques. Elles sont généralement situées en sous-sol et divisées selon leur utilisation, chambre pour la viande, pour le poisson, les légumes, les fruits, etc.

« Des tuyaux où circulera une saumure froide entretiendront une température basse constante dans le comptoir, tandis que des glaces isoleront complètement les denrées de tout contact extérieur. L'ensemble sera extrêmement propre et plaisant. Le public circulera en avant des comptoirs et le service se fera à l'arrière.

« Cette méthode a été employée jusqu'ici pour la viande de boucherie et a donné d'excellents résultats. Les morceaux sont préparés dans une salle centrale de découpage et la viande est présentée parée à la clientèle. Ceci ramène ainsi à une sorte de taylorisation dans le système de la vente, qui permet un service très commode et rapide.

« Il faut espérer que d'ici quelques années le public n'acceptera plus qu'on lui présente des étalages extérieurs ou intérieurs tels qu'on les voit encore en majorité aujourd'hui au mépris des lois de l'hygiène la plus élémentaire. »

La boutique moderne doit être proportionnée. Elle doit être proportionnée intérieurement dans sa décoration, c'est-à-dire que celle-ci doit être logiquement en accord avec la nature des marchandises qui s'y vendent. Rien de plus ridicule que la disproportion que nous observons si souvent entre le cadre des boutiques et leur objet. Cette disproportion apparaît dans cette description finement ironique, que nous empruntons encore à Frantz Jourdain (1) :

« En écho assourdi de notre Académie nationale de musique, l'influence de Garnier perçait un peu partout, paralysant la personnalité trop asservie de l'architecte, mais exaltant pour la joie des yeux la somptuosité du décor. Sur le sol, une riche mosaïque de bois, sous les *soffite*, des colonnes corinthiennes aux élégantes cannelures ; une cheminée monumentale en porphyre, rappelant par ses proportions et ses allures celle du foyer de l'Opéra, des lambris et des portes en acajou massif, un escalier en bois sculpté ; au plafond, des figures exécutées dans les tendances de Cabanel et représentant des divinités païennes ; des cartouches, des guirlandes, des entrelacs, des gaudrons, des consoles, des candélabres, des torchères, des lustres ; un ruissellement d'or, un éblouissement de lumières, une orgie de couleurs, une apothéose paradisiaque.

« A quel inestimable joyau était donc destiné ce merveilleux écrin ? Quel aristocratique commerce s'installerait au milieu de ce luxe royal ?

(1) Frantz Jourdain, *De choses et d'autres*.

*Librairie C. Bloch, rue Saint-Honoré.* A. Mare, décorateur

« Quinze jours plus tard j'étais fixé. Des cylindres en tôle noircie, portés sur des roulettes et munis d'une poignée en os encombraient ces salles de gala; l'ingénieur Choubersky emménageait, à la bonne franquette, ses poêles mobiles, fortement intimidés, je suppose, par ces splendeurs et par les regards méprisants dont les foudroyaient les dames à peplum qui se carraient au plafond, dans les molles attitudes réservées aux habitants de l'Olympe. »

La boutique moderne doit être proportionnée extérieurement dans son aspect. « L'intérêt d'une devanture, dit M. Louis Bonnier, doit être concentré dans les objets exposés, bien plus que dans leur cadre. » Nous n'avons pas besoin de souligner le mauvais goût de cet étalage magistralement décrit par Zola (1) :

« L'enseigne, où le nom de Quenu-Gradaille luisait en grosses lettres d'or, dans un encadrement de branches et de feuilles, dessiné sur un fond tendre, était faite d'une peinture recouverte d'une glace. Les deux panneaux latéraux de la devanture, également peints et sous verre, représentaient de petits amours joufflus, jouant au milieu de hures, de côtelettes de porc, de guirlandes de saucisses; et ces natures mortes, ornées d'enroulements et de rosaces, avaient une telle tendresse d'aquarelle, que les viandes crues y prenaient des tons roses de confitures. Puis, dans ce cadre aimable, l'étalage montait. Il était posé sur un lit de fines rognures de papier bleu; par endroits des feuilles de fougères, délicatement rangées, chargeaient certaines

(1) Zola, *Le Ventre de Paris.*

assiettes en bouquets entourés de verdure. C'était un monde de bonnes choses, de choses fondantes, de choses grasses. D'abord, tout en bas, contre la glace, il y avait une rangée de pots de rillettes, entremêlés de pots de moutarde, les jambonneaux désossés venaient au-dessus avec leur bonne figure ronde, jaune de chapelure, leur manche terminé par un pompon vert. Ensuite arrivaient les grands plats : les langues fourrées de Strasbourg... les boudins... les andouilles... les saucissons... etc., enfin, tout en haut, tombant d'une barre à dents de loup, des colliers de saucisses, de saucissons, de cervelas, pendaient, symétriques, semblables à des cordons ou à des glands de tentures riches; tandis que, derrière, des lambeaux de crépine mettaient leur dentelle, leur fond de guipure blanche et charnue. Et là, sur le dernier gradin de cette chapelle du ventre, au milieu des bouts de crépine, entre deux bouquets de glaïeuls pourpres, le reposoir se couronnait d'un aquarium carré, garni de rocaille, où deux poissons rouges nageaient, continuellement. »

Cette boucherie, nous l'avons tous vue, nous la voyons encore tous les jours, et la minutie du détail descriptif nous fait mieux sentir sa prétention.

La décoration de la boutique moderne, par son encadrement, par ses panneaux, devra être au contraire en rapport avec la marchandise vendue ; la disproportion entre la marchandise et son cadre est une faute de logique dans laquelle ne devra pas tomber le commerçant de goût, à plus forte raison le décorateur moderne.

* * *

La troisième qualité des boutiques modernes doit être *l'expression.*

En quoi la boutique moderne peut-elle être expressive, et de quoi ?

La boutique contribue à l'animation de la rue, on pourrait presque dire qu'elle lui donne la vie; en tout cas, elle lui donne son aspect pittoresque et son caractère.

Ce caractère, cet aspect pittoresque, viennent particulièrement de la devanture et de la vitrine, la boutique est le « visage expressif de nos maisons ».

De quoi la boutique est-elle expressive ?

Elle est expressive d'un métier, d'un pays et d'un temps.

La boutique est l'expression du métier. Nous l'avons dit, si elle est bien conçue, elle doit porter le caractère du commerce qu'elle abrite, elle doit révéler, par son aspect, l'objet auquel elle sert, aujourd'hui surtout, puisque l'usage des enseignes est tombé en désuétude.

La boutique est l'expression du pays sur lequel elle est construite. Chaque pays a sa façon spéciale d'entendre le commerce, et, par conséquent, sa façon de concevoir ses étalages et ses vitrines. Les devantures françaises ne sont pas méthodiques et sans charme comme les devantures allemandes, elles ne sont pas communes d'aspect et de couleurs comme les devantures italiennes, pauvres comme les devantures espagnoles, opulentes comme les devantures flamandes, sans attraits et sans grâce comme les devantures anglaises.

Il y a un régionalisme des boutiques qui donne son caractère à chaque contrée et à chaque race, les voyageurs le savent bien. La boutique moderne française devra s'inspirer des qualités françaises de tact, de mesure et de simplicité.

La boutique est l'expression d'un temps.

*Façade de la maison Mam, avenue de l'Opéra* — M. Dufet, décorateur.

Pendant toute l'antiquité et une partie du moyen âge, les transactions commerciales étant peu compliquées, les boutiques n'eurent besoin que d'une installation sommaire ; le plus souvent elles ne possédaient même pas de devanture vitrée. Le commerce étant réuni entre les mains des corporations, les boutiquiers se groupaient dans des rues spéciales, comme la rue des Bouchers, qui existe encore à Limoges.

A l'époque de la Renaissance, le commerce s'individualisa, les boutiques des orfèvres en Italie, des peintres verriers en France, par exemple, devinrent de luxueux ateliers encombrés d'œuvres d'art et animés par les apprentis. Au XVII^e siècle, au contraire, le commerce, qui dérogeait à noblesse, étant négligé, la boutique à peine tolérée, se transforma en une échoppe nue, avec une soupente à l'entresol, malsaine et sans air.

Vers la fin du XVIII^e siècle, une réaction s'opéra dans les esprits, elle eut immédiatement sa répercussion sur l'architecture commerciale. On tenta une conciliation entre la noblesse et le Tiers-État, qui voyait son importance grandir ; la boutique s'encadra dans l'hôtel particulier, elle participa même à son ordonnance décorative.

Au XIX^e siècle, le commerce ayant atteint une prospérité qu'il n'avait jamais connue jusque-là, nous voyons le marchand désireux de faire éclater sa richesse aux yeux de tous, l'étalage, la vitrine, devenaient l'objet de tous ses soins. Il y dépense une ingéniosité, une science merveilleuse ; la vanité s'emparant de lui, il revendiqua le titre nouveau d'*artiste*. L'ancien perruquier devint un « artiste capillaire », le ravaudeur un « artiste stoppeur », le rôtisseur un « artiste culinaire ». La boutique

*Boucherie E.C.O., avenue Victor-Hugo.* A. AGACHE, architecte décorateur.

suivit cette évolution. Comme elle semblait à notre marchand une chose pauvre et triste, il la transforma, désormais, en « magasin », mieux, en « salon » !

Le style de la boutique a donc toujours été l'expression d'un temps.

Comment la boutique moderne sera-t-elle alors l'expression de notre temps ?

Notre époque a ses qualités propres et aussi, il faut le dire, ses défauts. Elle est realiste, pratique et individualiste. La boutique moderne devra donc, pour exprimer notre temps, être commode, rationnelle, mais aussi individualisée, c'est-à-dire porter la marque de notre personnalité.

La personnalité de la boutique moderne sera en quelque sorte sa réclame. Car réclame est une nécessité du commerce.

Il faut signaler à ce sujet une exagération : la tendance des boutiques à suivre trop la mode, à rechercher la « nouveauté à tout prix ». Le style en souffre, car le style est quelque chose de plus réfléchi, de plus stable. « Le style, a-t-on dit, est une mode qui a duré » ; sans doute, mais s'il a duré, c'est une preuve qu'il possédait quelque chose de plus qu'elle. Ce qu'il possède de plus qu'elle, c'est, pensons-nous, son caractère rationnel.

Ce caractère rationnel a manqué, nous semble-t-il, à la période décorative qui nous a précédés ; c'est pourquoi le style qu'elle a produit n'a pas eu le succès auquel le destinaient ses qualités d'expression, et c'est pourquoi nous nous efforçons de réagir contre lui.

L'ère de pittoresque que nous traversons succède en effet à une période expressive jusqu'au délire, la période « esthète », où l'on a prétendu mettre de l'art partout

*Intérieur de la boutique B. C. O.*

et dans tout, à tort ou à raison et pendant laquelle le décorateur qui compose des formes au gré de sa libre imagination a régné en maître aux dépens de l'architecte qui construit avec des matériaux. Sous l'influence des Japonais, des Belges et des théories décoratives de Grasset, un style est né vers 1900, le modern-style, qui a été immédiatement copié, déformé, caricaturé et a donné naissance à une école décorative qui a prétendu faire « styliser » en déformant arbitrairement et sans connaissances techniques suffisantes la nature et les matériaux. Ce qui faisait dire avec bon sens à George Auriol : « Quand on déforme, il faut savoir pourquoi, il faut agir selon des règles qu'on s'est créées, et qui sont dictées par la nature elle-même, non par l'ange du tuyau ou le fantôme du vermicelle ! »

Pour créer un style, pensons-nous aujourd'hui, il faut agir suivant la raison.

« Ce n'est pas dans l'incohérence de la forme, remarquait Émile Magne, qu'il faut chercher l'originalité, mais dans son adaptation parfaite à l'idée dont elle est l'expression, et qui suppose chez l'artiste la connaissance des lois de proportion, de pondération et d'harmonie, l'observation des valeurs relatives, soit pour le relief, soit pour la couleur. »

En réaction contre « l'École du coup de tonnerre », du « Macaroni épileptique », de la « Nouille d'Archimède », nos décorateurs modernes, qui sont, pour la plupart, comme nous le remarquions plus haut, inspirés par l'esprit de la peinture, montrent une terreur de l'ornement qui va parfois jusqu'à la nudité de la forme. Ils évitent également tout élément composé. Ils demeurent dans les lignes simples, l'hori-

[illegible], la verticale. Ce parti pris a donné des armes aux ennemis de l'art moderne et leur a fait dire que nos boutiques récentes avaient une architecture étrangère « cubique » fort peu en rapport avec notre tradition française, surtout si l'on s'en tient à une comparaison superficielle avec nos deux derniers siècles, qui employaient des lignes plus souples, une architecture plus aimable.

C'est une exagération. Le maître d'œuvre a le droit de se servir de la courbe, de l'ovale, il a le droit d'employer la moulure et l'ornement. Car l'expression d'une forme architecturée vient le plus souvent de sa mouluration, de son ornementation. Rodin, dans son admiration pour le moyen âge, a dit sur la moulure des choses remarquables (1), le décorateur a le droit d'employer ces moyens, mais, à une condition, c'est qu'ils concourent à l'expression : une forme est et doit être le vêtement d'une idée. Sans idée, la moulure et l'ornement sont un assemblage informe, un corps sans âme.

Cette idée doit répondre à la raison. Nous pensons, mais ici nous ne prétendons qu'exprimer une opinion, que le rapport entre la *forme et l'idée est tellement étroit* que si nos décorateurs veulent se servir des éléments que l'architecture et l'art décoratif mettent à leur disposition pour exprimer telle idée qu'il leur plaira, ils ne trouveront qu'une seule combinaison de formes possible qui réponde parfaitement à la raison. Ce que Delacroix, dans ses remarques si profondes sur l'art, exprimait ainsi :

« Les détails d'utilité, qui forment le point de départ de l'architecte, détails qui sont l'essentiel, passent avant tous les ornements. *Cependant l'architecte n'est artiste qu'en prêtant des ornements convenables à cet utile, qui est son thème.* Je dis *convenables*, car même après avoir établi le rapport en art de son plan avec les usages, il ne peut orner ce plan que *d'une certaine manière*. Il n'est pas libre de prodiguer ou de retrancher les ornements. »

L'erreur du modern-style a été à notre avis de ne pas avoir tenu suffisamment compte de la raison. L'artiste d'aujourd'hui devra réintégrer la raison dans l'art ; le « style » qu'on cherche ne sera créé qu'à ce prix, car le style est, au fond, une discipline, et quelle meilleure discipline que celle qui naît des objections de ce juge souverain et universel ? La boutique moderne sera donc expressive et s'inspirera d'une idée sous le contrôle de la raison.

Il nous reste à conclure. Nous l'avons montré, les boutiques modernes pour être dignes de ce nom, devront présenter trois qualités : la *franchise*, la *logique* et *l'expression*. La franchise déconseillera au maître d'œuvre le faux luxe et, en général, le déguisement de la matière. La logique apparaîtra dans la conception et l'exécution. Elle portera sur le programme qui devra être suivi dans ses clauses générales et particulières et sera exécuté de façon commode, hygiénique et proportionnée. La logique dans la conception et dans l'exécution devra apparaître à l'intérieur comme à l'extérieur de la boutique. L'expression se manifestera par l'adaptation de la boutique au métier qu'elle est destinée à encadrer, à notre pays et à notre temps. La personnalité expressive de la boutique l'apparentera à notre époque individualiste et constituera son « style ». L'expression ne devra pas seulement être influencée par la mode, mais devra être raisonnée,

(1) La moulure dans son esprit, dans son essence, représente, signifie toute la pensée du maître d'œuvre... Elle contient toute la force de l'architecte, elle exprime toute sa pensée... Elle exprime en coupe le caractère de l'époque. » (RODIN, *les Cathédrales*.)

[illegible] M. [illegible], décorateur

les éléments des formes répondant non au caprice du hasard, mais étant utilisés de façon à répondre à une idée rationnelle. Sur ce thème l'imagination du décorateur et de l'architecte sera libre de s'exercer.

Il nous semble que si ces conditions sont remplies, nous verrons fleurir une fois de plus, sur notre sol et dans nos villes, la charmante manifestation de ce goût qui a fait notre réputation dans le monde et en même temps une architecture urbaine, personnelle, expressive et, à juste titre, moderne.

JEAN-GABRIEL LEMOINE.

**BIBLIOGRAPHIE.** — *Encyclopédie de l'ameublement* [illegible] (article : Boutique). — VIOLLET [illegible] *Dictionnaire d'architecture.* — *Art et décoration*, février 1900 : Les aménagements de magasins, par [illegible] SOULIER ; février 1902 : Un magasin artistique à Paris, par RENÉ SERGENT (Nos de septembre 1897, [illegible]re 1900, novembre 1901, novembre 1904 et décembre 1904). — *Le Gaulois*, 17 octobre 1919 : Les vitrines de Paris, par J.-G. LEMOINE. — *La Renaissance de l'art français*, décembre 1919 : Les vitrines parisiennes par RAYMOND BOUYER. — *Paris-Magazine* 25 décembre 1919 : L'art de l'étalage, par LEGRAND-CHABRIER.

**Principales Boutiques modernes de Paris.** — [illegible]LISH WAREHOUSE (Modes), boulevard de la Madeleine, 6. — WARMY ET GILLOW (Meubles), 130, rue La Boétie. — GRAND TEDDY (Bar), 24, rue Caumartin. — LOUIS VUITTON (Articles de voyage), avenue des Champs-Elysées, 70. — ARYS (Parfumerie), rue de la Paix, 3. — ATELIER FRANÇAIS, 17, rue de Courcelles (Architecte Suë). — HÉBRARD, 8, rue Royale (Décorateur Bourdelle). — ATKINSON (Parfumerie), 2, rue de la Paix. — TIPPERARY TEA, 10, rue de Sèze. — LE POUSSIN BLEU (Thé), 4, rue Daunou. — MARTINE (Choses à la mode), 83, Faubourg-Saint-Honoré (Architecte Suë). — LA PERLE (Bardin et Cie), 35, boulevard des Capucines. — SALON DES ARTS, 5, rue Scribe. — MELAILLE ET ZIFFER (Dentelles), 38, avenue de l'Opéra (Décorateur Jallot). — COTY (Parfumerie), 23, place Vendôme (Décorateur Lalique). — GALERIE ROSEMBERG, 21 rue La Boétie. — LE PRINTEMPS (Grands Magasins de Nouveautés), 58-70, boulevard Haussmann (Architecte Binat). LES GALERIES LAFAYETTE (Grands Magasins de Nouveautés), 38-46, boulevard Haussmann. — AUX MARÉES DE LA NUIT (Poissonnerie), rue de Vaugirard. — CHEZ FAST (Thé), rue Royale. — CAMILLE BLOCH (Librairie), 366, rue Saint-Honoré (Architecte Mare). — PRIMEROSE TEA, 23, rue du Bac. — CHEZ FRANCIS JOURDAIN (Meubles), 2, rue de Sèze (Architecte Francis Jourdain). — FRANCIS SALABERT (Éditeur de musique, boulevard des Capucines (Décorateur De Valério). — CONFITURERIE SAINT-JAMES, rue Royale (Architectes Rapin et Le Bourgeois). — ORIZA LEGRAND, boulevard de la Madeleine. — DESFOSSÉS (Parfumerie-Coiffure), 314, rue Saint-Honoré. — Mmes MARGAINE-LACROIX (Modes), 19, boulevard Haussmann (Architecte Suë). — CAFÉ LUTETIA, 23, rue de Sèvres (Architecte Tauzin). — PATISSERIE LUTETIA, 43, boulevard Raspail (Architecte Tauzin). — PELLETAN, éditeur (Librairie Helleu), 125, boulevard Saint-Germain (Décorateurs Bellery-Desfontaines). — RODY, boulevard des Italiens (Architecte Plumet). — LA SAMARITAINE, 27-29, boulevard des Capucines (Architecte Jourdain). — MAM (Tapissier), 3, avenue de l'Opéra (Décorateur Dufet). — E. C. O. (Boucherie), avenue Victor-Hugo (Architecte Agache). — LOTY (Rideaux), 10, rue Auber. — FRANCIS JOURDAIN (Installations d'intérieurs), 56, rue Alexandre-Dumas. — GUERLAIN (Parfumeur), 68, avenue des Champs-Elysées. — MADO sœurs (Modes), 221, rue Saint-Honoré. — LE DÉCOR MURAL, 21, rue d'Argenteuil. — RUHLMANN (Peinture et vitrerie), 27, rue de Lisbonne. — LALIQUE (Bijoux d'art), 24, place Vendôme et, 40, cours Albert-Ier. — THÉ RÉCAMIER, 24, rue du Mont-Thabor.

*Magasin d'Ameublement, rue de Sèze.* — FRANCIS JOURDAIN, arch.

# LA RELIURE MODERNE

La reliure ne peut être classée parmi les arts indépendants et qui se suffisent entièrement à eux-mêmes. On l'a comparée tour à tour au cadre d'un tableau, à l'écrin d'un bijou, à la robe d'une jolie femme. Elle est, par excellence, le vêtement du livre. Et, de même que la toilette a pour rôle de mettre en valeur la beauté — sans, d'ailleurs, pouvoir y suppléer — la reliure se charge, à sa manière, de faire ressortir les charmes de la pensée écrite.

Qu'est-ce, en effet, qu'un beau livre ? C'est d'abord, bien entendu, celui qui se distingue par le mérite intellectuel de son auteur. C'est aussi, du seul point de vue de l'exécution matérielle, celui qui frappe les yeux par la qualité du papier, la netteté des caractères, l'harmonieuse distribution des figures et des vignettes dans le texte, des heureuses proportions des lettres, des pages et des marges, la netteté de l'impression. C'est, enfin, pour ce qui concerne la partie extérieure, celui où le contenant est le mieux adapté au contenu, dont l'habit, d'une coupe parfaite, est exactement ajusté à la taille du sujet et qui réalise, par la reliure, ce qu'Octave Uzanne a pittoresquement appelé la « toilette du livre ».

Le livre a donc plusieurs collaborateurs indispensables : l'auteur, l'illustrateur et le graveur, l'imprimeur et l'éditeur, le relieur. En citant l'exemple de quelques beaux livres du passé, M. Georges Moreau a montré comment ils commencent à n'être plus associés parfois l'imprimeur, le décorateur, l'éditeur, le typographe et tant d'autres artisans, dans la production d'un livre, et comment aussi l'unité essentielle au beau livre résulte de la résultante des collaborations harmonieuses, tandis que pour parvenir que des efforts isolés du passé.

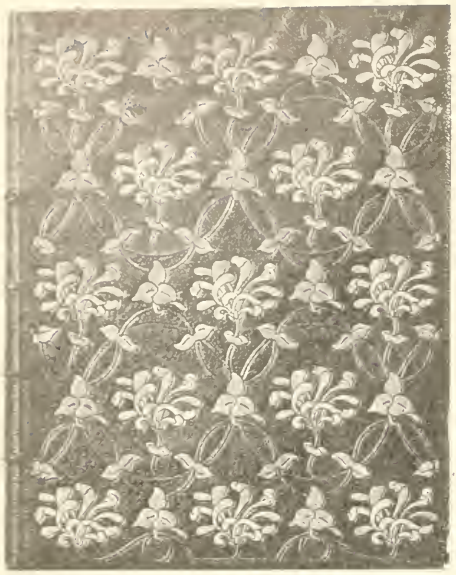
« Pour obtenir un livre parfait — il faut, à côté du critique d'art inutile, M. Douglas Cockerell (1) — il faut que les artisans, dans chaque partie, aient la même idée de ce qu'doit être ce livre, et que chacun d'eux contribue à la réalisation de cet idéal. »

Malheureusement, l'entente n'est pas toujours complète entre ces divers collaborateurs. Tantôt,

(Appartient à M. [illegible])

A. Lenoir.

(1) [illegible]

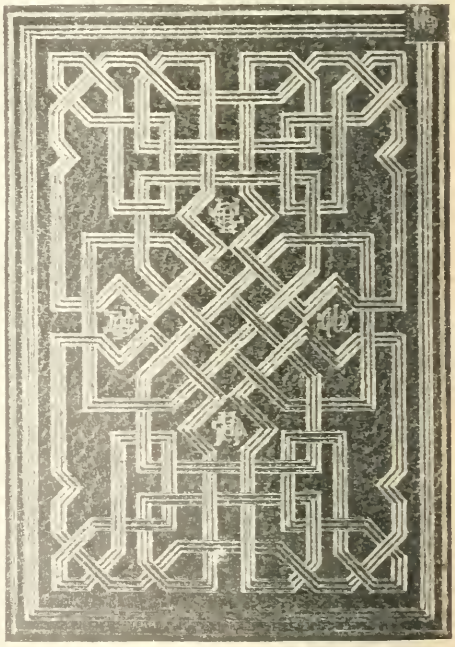


MARIUS MICHEL. *Mosaïque pour* les Nuits.

l'imprimeur, uniquement soucieux du tirage, néglige le choix du papier ou le mode d'imposition qui eussent pu favoriser la besogne de l'illustrateur ou du relieur. Tantôt, l'illustrateur ou le graveur, trop spécialisés dans leurs formules, compliquent ou dénaturent à leur insu le travail d'ensemble. D'où résultent ces fautes d'harmonie dans la disposition générale des livres les plus soignés ; ces contresens entre le texte et le caractère, entre le caractère et l'illustration ; ces erreurs matérielles de toute sorte qui obligent finalement le relieur à affronter des difficultés parfois insurmontables.

Sous le bénéfice de cette observation, nous n'avons à envisager ici que la part prise par la reliure dans l'industrie si vaste, si complexe du livre. Pour être secondaire, elle n'en est pas moins fort importante et fort brillante, comme en témoignent ses nombreuses lettres de noblesse consignées dans des traités spéciaux (1). De nos jours, surtout, les artistes relieurs ont été portés au pinacle. En 1902, à la vente de la collection du vicomte de La Croix-Laval, les cent volumes en « édition de grand luxe » qui y figuraient étaient catalogués, non par ordre d'auteurs, mais par ordre alphabétique de relieurs, ce qui provoquait cette piquante remarque d'Henri Béraldi :

« Le répertoire des écrivains rejeté à part, en annexe, à la place où, jusqu'ici, se rejetait la liste des reliures ou des provenances ; l'enveloppe dominant le livre ; le « verbe immortel » primé par la peau ; Lemennais et Maupassant, Meilhac et Sterne, Hugo, Theuriet, Mérimée, Loti, cédant la vedette à Amand, Carayon, Chambolle, Champs, Cuzin, David, Gruel, Joly, Kauffmann, Kieffer, Lortic, Magnin, Maillard, Marius Michel, Mercier, Meunier, Raparlier, Ruban ; des *Contes Rémois*, un manuscrit de Coppée, un *Lorenzaccio* ou un



CHARLES MEUNIER. *Reliure à filets d'or.*

(1) *La Reliure française*, par MARIUS MICHEL ; *la Reliure moderne*, par OCTAVE UZANNE.

Zedrg, ventes comme « reliures » — si cela avait pu se prévoir, il y a au quart de siècle les grands bibliophiles d'alors en fussent morts du coup foudroyés (1).

Sans exagérer la portée de cet incident, il n'est pas douteux que les relieurs de notre époque ont été singulièrement favorisés. Lancés en antenne par de généreux Mécènes, ils ont pu aborder des travaux où la question d'argent prime fortement la question d'art. Un livre même dit « de luxe » peut être imprimé à un assez grand nombre d'exemplaires pour satisfaire une clientèle et réaliser une opération commerciale.

*Mécène [illegible], par [illegible], d'après le dessin d'[illegible].*

Une reliure d'art ne pouvant être exécutée qu'isolément, à la main, au prix de beaucoup de soins et de beaucoup de frais, doit, naturellement, être cotée à un taux élevé, et, presque toujours, infiniment supérieur à la valeur marchande du volume qu'elle recouvre. C'est donc aux riches amateurs d'art qui se disputent à billets de mille cette œuvre [illegible] — et qui sont légion aujourd'hui — qu'est dû en premier lieu ce mouvement de plus en plus accentué de renaissance qu'on signale depuis quelques années dans la reliure française.

Celle-ci, d'autre part, n'a pas été sans accueillir, pour son propre compte, les fruits de la récente campagne [illegible] en faveur de tous les arts décoratifs. Il n'est plus de Salon, à présent, plus d'exposition, plus de rendez-vous d'artistes, où les relieurs n'aient leur place, où la reliure ne soit hautement et justement considérée.

Enfin, à tous ces éléments de succès, ne faut-il pas en joindre un autre, plus décisif encore : « La reliure n'est-elle pas en plus grande faveur parce qu'elle est en réel progrès ? » L'objet précis de la présente étude est de répondre à cette interrogation.

* * *

Laissons de côté les vaines disputes rétrospectives des « vénérants » et des révolutionnaires, ceux-là affirmant que, depuis la mort de Trautz-Bauzonnet (qui

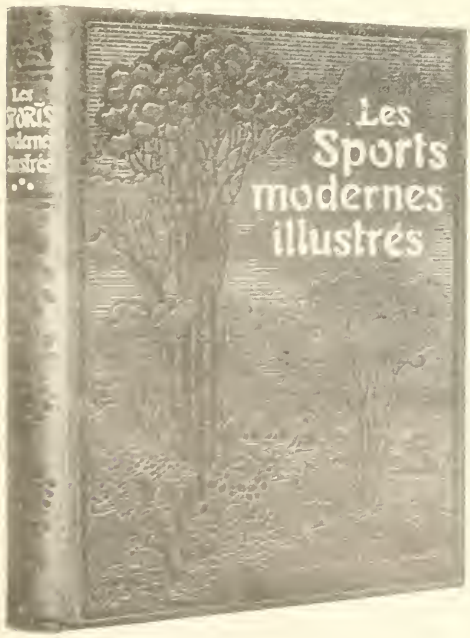
(1) [illegible]

il était du reste qu'un copiste des maîtres du XVII^e ou du XVIII^e siècle), il n'existait plus de reliure ; ceux-ci fort enclins à penser qu'il n'en avait guère existé avant eux. Ne nous attardons pas en classifications, plus ou moins arbitraires, de théories ou d'écoles. Rendons justice aux devanciers : aux relieurs de la Restauration, comme ceux de l'Empire ; aux traditionalistes de 1875, comme aux évolutionnistes de 1890. Et contentons-nous d'examiner les vrais mérites de nos maîtres relieurs d'aujourd'hui.

Le premier et, sans doute, le principal, est dans l'originalité de la décoration. La technique de la reliure n'étant soumise qu'à peu de variations, c'est dans le décor surtout que l'artiste donne sa mesure. Or la reliure est la façade architecturale du livre. Elle doit avant tout en accuser le caractère, en refléter le style. On ne concevrait pas un portique de music-hall servant d'entrée à une église. On ne conçoit pas davantage un livre pieux revêtu d'oripeaux carnavalesques. « Les coquetteries de la dorure, les entrelacs, les mosaïques, les tranches gaufrées et ciselées ne vont point à un Montaigne, à un Pascal, à un Bossuet. Les philosophes, les moralistes, les docteurs en théologie ou en droit seraient surpris de voir leurs œuvres habillées de tons voyants, enjolivées de dentelles, ornées de fleurs à la Grolier (1). » Là-dessus tous nos relieurs sont d'accord, et pas un ne commettrait, à présent, le barbarisme d'un de leurs prédécesseurs, qui décorait une *Imitation* avec des chinoiseries !

Certes il ne faut pas pousser à l'absurde ce principe d'analogie et renouveler les excentricités légendaires relevées par Charles Blanc : un livre sur la chasse relié en peau de cerf ; une *Histoire de Jacques II*, par Fox, reliée en peau de renard (*Fox* signifiant *renard* en anglais) ; un traité d'anatomie, relié en peau humaine, etc. Ce sont là fantaisies pures ou plaisanteries de mauvais goût. Nos artistes s'en abstiennent, heureusement, préférant s'inspirer dans leurs créations de l'esprit même du livre abandonné à leurs soins. Ils tiennent, pour la plupart, à le connaître, à l'apprécier, à en pénétrer l'âme, afin d'en pouvoir mieux exprimer la synthèse ou d'en tenter plus sûrement l'interprétation.

On en put faire l'expérience, il y a quelques années, lors d'un curieux concours organisé par M. Henri Monod. Cet amateur éclairé avait eu l'idée ingénieuse de choisir dix ouvrages illustrés, d'un même format, et de les faire relier par dix spécialistes renommés, en leur laissant la plus absolue liberté d'exécution, mais en faisant




*Plat frappé sur toile.*
*Dessin de* GEORGE AURIOL.

(1) CHARLES BLANC, *Grammaire des Arts décoratifs.*

Musée des Arts Décoratifs.

De Wapoquier. — *Mosaïques pour Omar.*

Appartenant à M. L. Bachon.

A. Pegeve. — *Cuir repoussé pour les Gueules Noires.*

prendre à chacun d'eux l'engagement de lire le livre qui lui était confié, — ce qui indiquait clairement que le but essentiel du concours était de faire ressortir le rapport dûment réalisable entre une reliure et une œuvre imprimée. Seul, un des concurrents se déroba, prétextant qu'à son avis « la reliure devait être une décoration et non une interprétation ». Les neuf autres, au contraire, trouvant tout naturel d'approprier le décor à l'objet décoré, exécutèrent des reliures excellemment adaptées aux ouvrages mis à leur disposition. Ce furent, dans l'ordre d'exposition où elles figurèrent par la suite au Musée des Arts décoratifs : *l'Attaque du Moulin*, d'Émile Zola, reliure de M. Bertault ; *Sapho*, d'Alphonse Daudet, reliure de M. Canape ; *Thaïs*, d'Anatole France, reliure de M. Carayon ; *la Fille Elisa*, d'Edmond de Goncourt, reliure de M. David ; *l'Affaire Crainquebille*, d'Anatole France, reliure de M. Durvand ; *la Mort du Duc d'Enghien*, de Léo Hennique, reliure de M. Garidel ; *Servitude et Grandeur militaires*, d'Alfred de Vigny (2 volumes), reliure de M. René Kieffer ; *Sophie Arnould*, de R. Douglas, reliure de M. Lortic ; *Boule de Suif*, de Guy de Maupassant, reliure de M. Noulhac.

La diversité des œuvres avait provoqué la diversité des interprétations. Un critique d'art au jugement délié, M. François Crucy, l'observait sur place et en tirait cette conclusion :

« Il fut un temps où une littérature d'inspiration générale, et qui était avant tout celle d'une époque, appelait une décoration uniforme, reliure de « style », non d'un écrivain, mais d'un siècle. Avec la diversité de l'heure présente, de nos aspirations, de nos œuvres, il n'en peut plus aller de même. On voit mal Alfred de Vigny et Zola sous la même reliure « dix-neuvième siècle ». C'est pourquoi il faut louer l'effort des artistes qui, avant tout, cherchent à faire, dans l'interprétation, dans l'exécution de leur tâche, une œuvre individuelle. »

On ne saurait mieux dire. Mais il est d'autres qualités nécessaires au bon relieur. Ce sont, en raccourci, celles-là mêmes que M. Georges Moreau définissait comme caractéristiques du beau livre : « la convenance, l'équilibre, l'unité, la sobriété, la clarté, l'originalité (1) ». Elles distinguent, avec plus ou moins d'éclat, les principaux spécimens de la reliure contemporaine. Nos artisans d'aujourd'hui ne veulent plus être de vulgaires copistes, de pâles imitateurs. Ils composent, ils créent. Leurs fers spéciaux sont presque toujours d'une ligne sûre ou d'une grâce charmante, et ils savent très habilement les utiliser en combinaisons aussi esthétiques que variées. Certains sont renommés pour leur discrétion et leur simplicité ; d'autres, pour leur exubérance et leur truculence ; ceux-ci, pour leur culte de la règle et de la symétrie ; ceux-là, pour la fantaisie de leur imagination et la crânerie de leur indépendance. Plusieurs sont discutables, aucun n'est indifférent.

On a à présent — observe M. Douglas Cockerell (2) — une tendance à estimer la décoration en raison inverse de son abondance, à demander qu'elle soit concentrée en certains endroits, laissant vide la plus grande partie de la surface de l'objet. C'est une manière fort raisonnable de comprendre la reliure, mais ce n'est pas la seule. On peut donner une reliure excellente avec peu ou pas d'ornementation.

(1) *Notes sur les Arts*, octobre 1912.

(2) *L'Art du Livre*, numéro spécial du *Studio*, 1914.

(Appartient à M. [illegible])

SEGUY. — *Cuir sculpté et incrusté*
*pour* Au jardin de l'Infante

Appartient à M. [illegible]

*Mosaïque exécutée par* CANAPE, *d'après un dessin de* G. [illegible]
*pour* les Églogues.

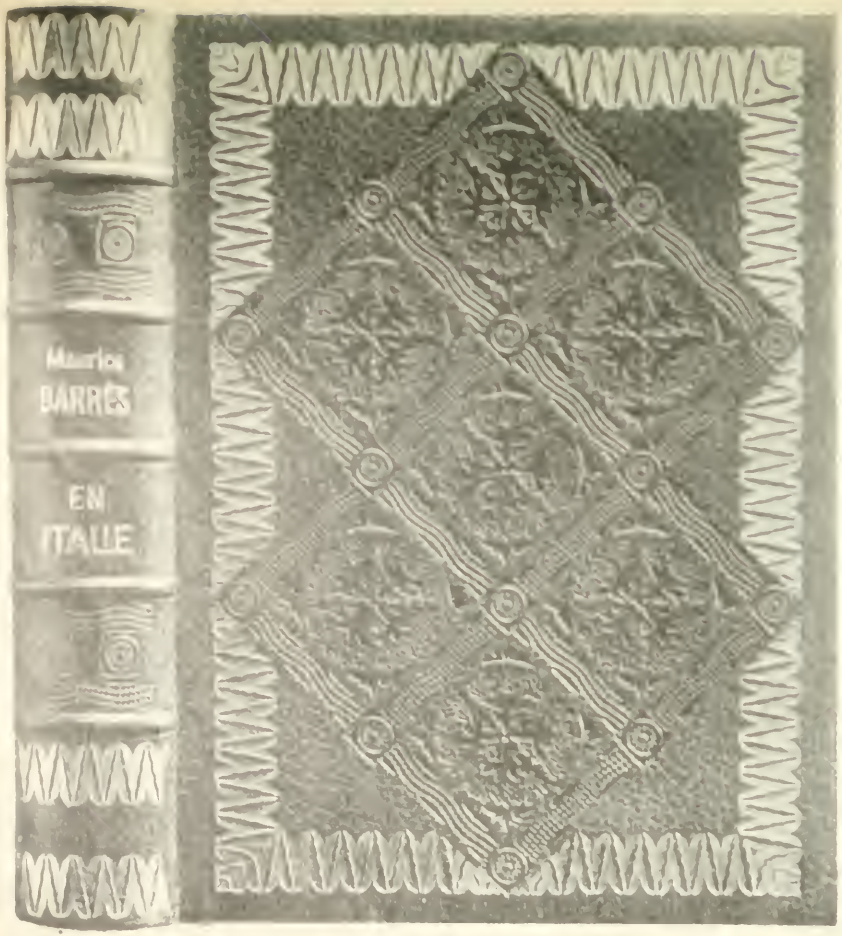
[illegible] guère, dans ce cas, d'aboutir à un désastre complet. Couvrir toute la surface d'une reliure avec des ornements et des dorures, c'est beaucoup plus difficile si l'on veut obtenir un résultat satisfaisant. Mais c'est possible, et cela vaut la peine qu'on le tente.

Nous en avons trouvé la preuve à l'atelier de M. René Kieffer, où voisinaient [illegible] deux ouvrages conçus selon ces deux données différentes : l'un (*[illegible]* de Jean de Tinan), somptueux, paré comme une châsse, abondamment mosaïqué et doré ; l'autre (*la Vie unanime* de Jules Romains), aux plats de maroquin uni, sans autre décoration qu'une rose d'or, grandeur nature, magnifiquement épanouie sur le plat droit. Et l'un comme l'autre étaient si réussis, si parfaits, chacun en son genre, qu'il semblait impossible de dire auquel on eût donné la préférence.

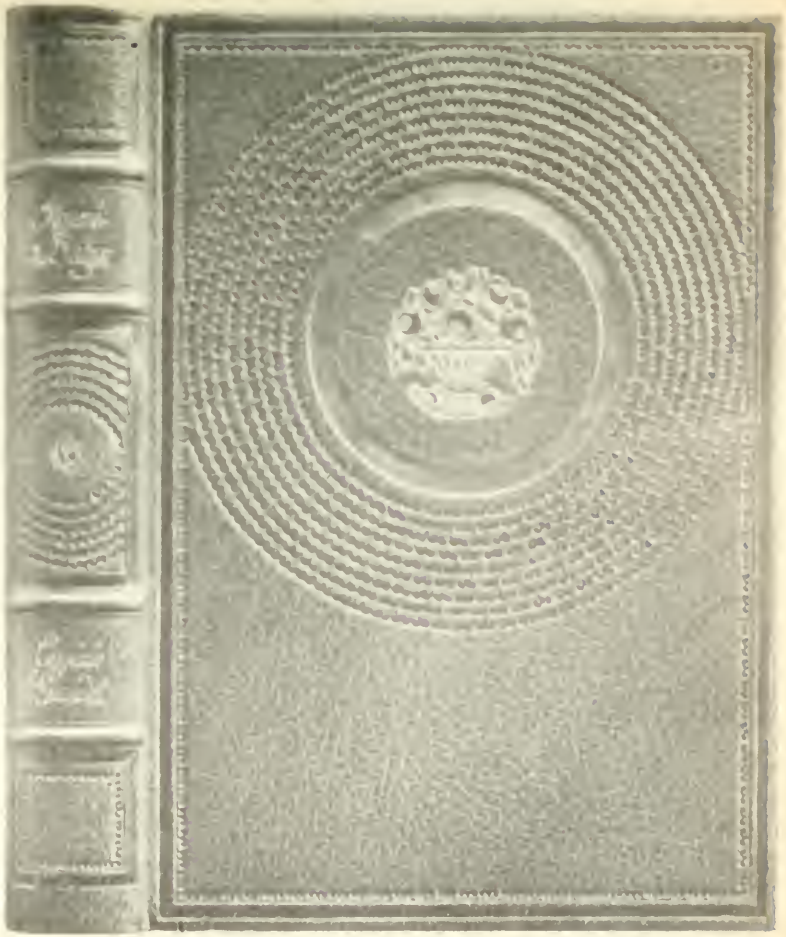
Quelles tentatives n'a-t-on pas faites, d'ailleurs ; quels procédés n'a-t-on pas risqués, en ces dernières années, pour infuser un sang nouveau à la reliure ! On a imaginé des décors chevauchant d'un plat sur l'autre à travers le dos. On a travaillé le cuir en le teintant, en l'incisant, en l'incrustant, voire en le repoussant et en le ciselant. On a prodigué l'or, l'argent, la mosaïque, les semis, les bouquets d'angle, toute une flore nouvelle ingénieusement stylisée. On a risqué le décor anecdotique, la représentation des paysages et des scènes animées, la reliure-sculpture, la reliure-tableau... Efforts patients et méthodiques, élans enthousiastes et, parfois, désordonnés, vrais délires de fièvre, la reliure a connu ainsi toutes les phases des grandes évolutions. Tout compte fait, son bilan se solde, à ce jour, en hausse incontestable.

Pour clore ce chapitre, il faudrait citer les noms de tous ceux qui, depuis trente ans, ont participé à cette renaissance. Plusieurs ont, déjà, été appelés en témoignage au cours de cet article. En voici d'autres, au hasard du souvenir : Marius Michel fils, élève de son père ; G. Mercier, successeur de Cuzin ; Lucien Magnin, M^me^ Petit, René Wiener, Charles Lanoë, Lenoble, Gambette, Thierry, Wendling...

Charles Meunier s'est spécialisé dans la pratique du cuir incisé et ciselé, où il atteint une rare perfection. M^lle^ de Félice possède tous les secrets de l'art du cuir et réalise aussi de curieux papiers de garde. Benedictus est renommé pour ses cabochons (insectes, plantes, etc.) et Louis Legrand pour ses cuirs repoussés. Pierre Roche applique à la reliure ses ingénieuses gypsographies, ses parchemins églomisés. André Marc dessine et teinte, sur vélin, des ornements d'une piquante originalité. Malo-Renault tire des effets surprenants de la coloration du cuir et des incrustations métalliques. M^me^ Malo-Renault brode sur soie des plats et des gardes remarquables. M^lle^ Schroeder, dont le talent est à la fois sobre et distingué, trouve d'heureux arrangements pour les lettres dans les titres. M^lle^ Germain anime agréablement le cuir avec des paillettes d'argent. Clément Mère, Dufrène, de Waroquier, Laforge, Séguy, etc., mettent occasionnellement au service de la reliure tous leurs dons de décorateurs. Que d'autres encore dont la collaboration, même intermittente en la matière, fut aussi utile que féconde : les Lepère, les Grasset, les Charpentier, les Bellery-des-Fontaines, les Prouvé, les Steinlen, les Auriol, les Giraldon !...




RENÉ KIEFFER. *Décor exécuté au fer pour* L'Italie



RENÉ KIEFFER. *Décor au fer pour* Eugénie Grandet.

Sur la technique de la reliure il n'y a pas lieu de s'étendre ici bien longuement. Nous avons dit déjà qu'elle n'avait guère varié.

La matière essentielle de la reliure, c'est toujours la peau, le cuir et, en particulier, le maroquin du Cap. « Matière d'une infinie richesse, pourvu qu'on la respecte et qu'on ne la dénature pas... Fort souple, suffisamment poreuse et d'un grain délicat, elle permet d'atteindre aux effets d'art les plus sûrs et les plus variés... Mais rien dans son travail ne doit durcir, désagréger, salir la peau, obstruer les pores, modifier la finesse du grain, en cacher le velouté... (1) »

Le veau, le chagrin, la basane, la peau de truie, diverses autres peaux, naturelles ou artificielles ou teintées, se travaillent encore chez les relieurs, pour certaines spécialités. Quelques praticiens ont voulu aussi renouveler l'art du cuir modelé. Mais, sauf exceptions, cette méthode n'a pas donné de résultats très encourageants. « Tout travail exécuté sur le cuir avant que le livre soit relié est presque condamné à un échec, parce que, si le cuir est modelé avant d'être appliqué sur le livre, le relieur ne peut le manier avec la liberté nécessaire (2). » Toutefois, le livre étant préalablement relié, rien n'empêche à l'artisan de donner à sa matière un certain modelé, si le cuir est suffisamment épais. Ce relief, d'ailleurs, doit toujours être minime ou soigneusement calculé, toute saillie excessive, tout élément étranger (fermoirs, cabochons, etc.), risquant de porter préjudice au livre ainsi paré et surtout à ceux qui voisineront avec lui sur les rayons d'une bibliothèque.

La soie, le velours, les étoffes précieuses ou anciennes, servent également à habiller les livres, et l'or ou l'argent, en feuilles, à les décorer. L'or, en particulier, n'est pas seulement une matière brillante ; il est, de plus, facile à polir et il laisse, sur la peau où on le couche, agréablement transparaître la finesse du grain.

A part quelques perfectionnements de détail, les instruments professionnels sont restés, eux aussi, chez les relieurs de notre temps ce qu'ils étaient chez leurs ancêtres (3).

Quant aux opérations principales auxquelles donne lieu la reliure d'un livre, les voici succinctement résumées :

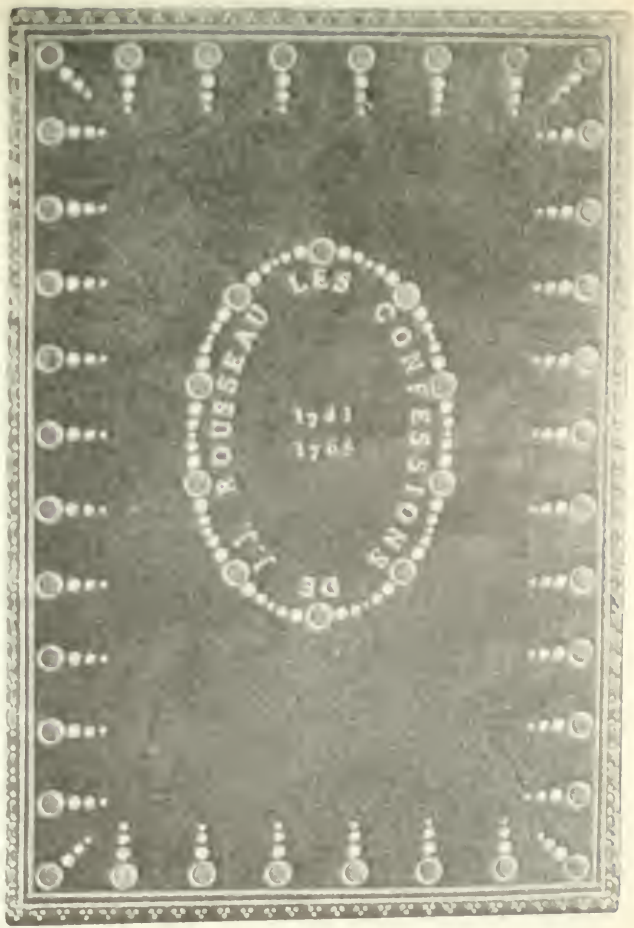
Les feuilles sont pliées, assemblées, collationnées ; puis, par pincées, battues au marteau sur un *tas*. Après quoi, ces feuilles sont cousues au cousoir ou à la machine. Elles forment ensuite des cahiers, ou cousus sur nerfs et attachés au moyen de fils de lin à des ficelles faisant saillie sur le dos, ou *grecqués* lorsque les ficelles, c'est-à-dire les nerfs, s'emboîtent dans des encoches spéciales. On procède alors à *l'encollage*, en passant une couche de colle forte sur le dos et, la colle séchée, à *l'endossure*. Cette opération consiste à placer le volume entre les mâchoires d'un étau et à battre le dos (qui a été déjà arrondi au marteau) pour obtenir de chaque côté une saillie (*mors* ou *charnière*) sur laquelle vient s'adapter le *plat*. Les plats sont percés de trous qui reçoivent les bouts effilochés des ficelles ou rubans enduits de colle et que l'on fixe en les écrasant à coups de marteau. Repris dans l'étau, le volume est serré de nouveau dans le but d'unir le dos (qui a été détrempé à la colle) et de le polir avant

1) *L'Art du Cuir*, par G. Pégat.

2) Douglas Cockerell : *l'Art du Livre*, numéro spécial du *Studio*, 1914.

(3) Voir leur énumération dans le Vocabulaire publié plus loin.

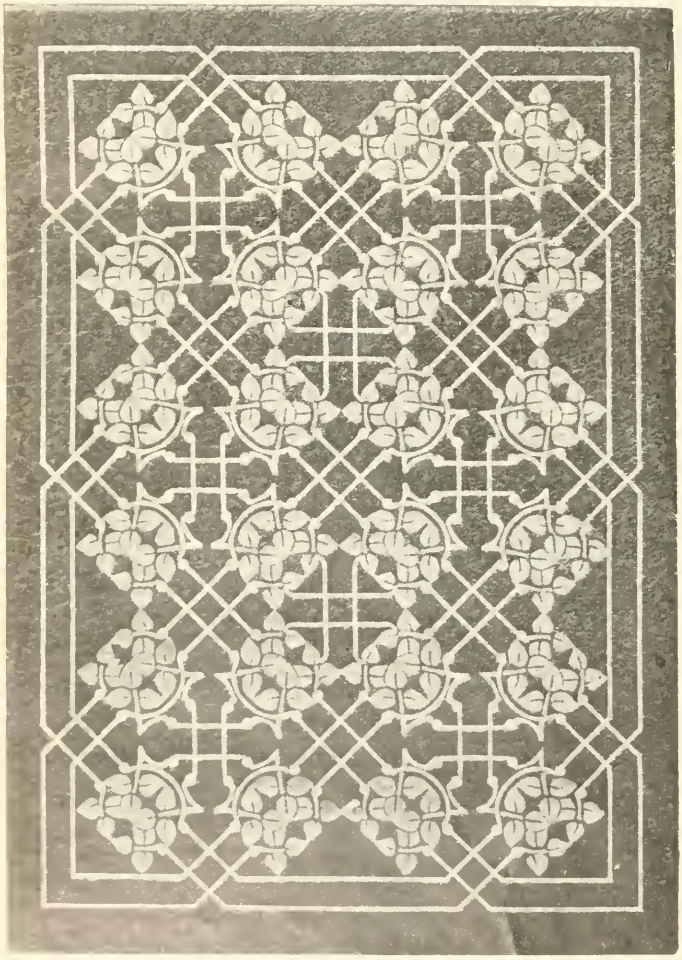
Mlle Schroeder. *Parchemin décoré d'or pour* Sainte Élisabeth.




Mlle Schroeder. *Décor au petit fer pour les* Confessions

[illegible] une ficelle légère. La *rognure* exécutée ensuite, selon les cas, au massicot ou à la presse spéciale, détermine le format définitif du volume en préparant les tranches à recevoir la couleur, la marbrure, la jaspure ou la dorure dont il convient de l'orner. Le corps d'ouvrage, ainsi solidement établi, on pose (en tête et en queue du dos) les tranchefiles, dont la supérieure retient les signets et l'on passe à la *couverture*, en taillant la peau à la dimension voulue, en l'amincissant sur les bords, en la repliant légèrement au verso de la couverture, où sont placées les gardes de papier ou de soie que ne manquent pas de soigner non plus les relieurs, car ce sont les « dessous » élégants du livre.

En définitive, c'est à l'extérieur, c'est-à-dire sur les plats, que le maître relieur, que le véritable artiste doit se révéler. Là est son domaine, son champ de bataille. Avec des moyens plutôt empiriques, avec des outils souvent imparfaits, mettant son amour-propre à ne rien devoir aux procédés industriels des balanciers ou des presses d'estampage, il poursuit lentement son labeur, faisant courir sa molette au gré de son caprice, chauffant ses petits fers au feu sacré du génie.



*Reliure de [illegible] par les élèves de l'École Estienne.*

Une suprême qualité est donc requise du relieur : c'est qu'il fournisse des livres qui soient réellement *reliés*, à savoir des livres qui, indépendamment des caractères de raffinement artistique que nous venons d'exposer, soient des livres qu'on puisse lire, ouvrir et fermer avec la même aisance et le même plaisir. Une belle reliure doit être aussi une bonne reliure. C'est à cette condition seulement qu'un art si charmant et si français pourra continuer à prospérer et méritera une place d'honneur à la future et tant désirée « Maison du Livre » (1).

HENRI NICOLLE.

(1) Voir l'enquête de *la Vie*, nos du 15 décembre 1919 et 1er janvier 1920.

[illegible] — [illegible] le Serpent Noir.

# VOCABULAIRE

## DES TERMES PRINCIPAUX EMPLOYÉS DANS LES DIVERSES TECHNIQUES DE LA RELIURE

**Affiner le carton** — [illegible]

**Ais** — [illegible]

**Assemblage, assemblement** — [illegible]

**Barbes** — [illegible]

**Basane** — [illegible]

**Battage** — [illegible]

**Bosses ou bossettes** — [illegible]

**Bradel** — [illegible]

**Brochage, brocher, brochure** — [illegible]

**Brunissage, brunissure.** — [illegible]

**Cahier** — [illegible]

**Cambrer** — [illegible]

**Carte** — [illegible]

**Carton** — [illegible]

**Cartonnage** — [illegible]

**Chagrin** — [illegible]

**Chasse** — [illegible]

**Chevillette** — [illegible]

**Coiffe.** — [illegible]

**Coin.** — Angle de la couverture du côté de la [illegible]

**Collationner.** — Examiner un livre feuillet par [illegible] pour s'assurer que ceux-ci sont bien complets [illegible] dans l'ordre.

**Couchoir.** — Petite palette de bois recouverte d'étoffe avec laquelle les doreurs prennent les feuilles d'or.

**Cousoir.** — Métier sur lequel on opère la couture [illegible].

**Défets.** — Feuilles dépareillées d'un ouvrage qui servent à compléter un autre livre.

**Dorure.** — Or appliqué sur les plats et sur les tranches des volumes.

**Dos.** — Partie d'un livre où se trouve la couture : reliure à dos plein, celle dont le dos adhère entièrement à la peau ou à la toile extérieure: reliure à dos brisé, celle dans laquelle cette adhérence n'existe pas, la pièce étant collée sur une bande de carte.

**Ébarber.** — Couper les feuilles d'un volume.

**Emboîtage.** — Opération consistant à placer un livre cousu entre deux cartons constituant la couverture d'un livre.

**Encart.** — Carton simple ou double qui, dans les feuilles de certains formats, se détache à la pliure pour être intercalé dans la partie principale d'un [illegible]. — Feuilles qu'on a oublié de coudre.

**Encartage, encarter, encartonner.** — Action d'insérer un carton dans un cahier d'un livre, ou des prospectus, ou des titres ou des tables.

**Endossage** *(fig. 1)*, **endossement, endosser.** — Opération qui consiste à arrondir le dos d'un livre, préalablement serrés entre deux ais au moyen d'une presse en l'arrondissant au marteau.

Fig. 1

**Fermoir.** — Attache, agrafe en métal qui sert à fermer un livre.

**Fers.** — Instruments de cuivre gravés en relief pour orner les reliures : fers à tortillons, fers fanfare fers italiens, fers monastiques, fers de dentelles, petits fers, etc.

**Filets.** — Traits d'or qu'on pousse pour orner la reliure.

**Fleuron.** — Ornement en creux ou en relief qu'on imprime sur le dos ou les plats d'un livre.

**Format.** — Dimension d'un volume en hauteur et en largeur et qui représente le rapport du livre imprimé et la forme d'imprimerie, in folio, in-quarto, in-octavo, in-douze, in-seize, etc.

**Fouet.** — Ficelle avec laquelle on coud les volumes.

**Frottoir.** — Outil pour frotter et unir les dos des livres.

**Fût.** — Outil pour rogner sur les tranches.

**Garde.** — Feuillet blanc ou de couleur au commencement et à la fin du volume.

**Gaufrage, gaufrer, gaufrure.** — Impression au moyen de fers chauds en creux ou en relief, des cuirs et des papiers.

**Gouttière.** — Partie intérieure d'un livre relié, laquelle forme une concavité régulière qui doit être égale à la convexité du dos.

**Grecquage, grecquer.** — Entailles qui servent à faire le logement du nerf au dos du livre.

**Grecque.** — Scie à main avec laquelle on exécute le grecquage.

**Grattoir.** — Outil d'acier pour bien appliquer la colle sur le dos des volumes.

**Jasper.** — Jaspure, orner la tranche de taches imitant le jaspe.

**Maculer.** — Taches occasionnées par des feuilles insuffisamment séchées.

**Marbrer, marbrure.** — Orner la tranche de veines imitant le marbre.

**Maroquin.** — Peau de chèvre du Cap.

**Marteau à battre.** — Masse de fer à base carrée de $0^{m}10$ de côté à arêtes arrondies et du poids de 5 kilos. — **Marteau à endosser**, dont on se sert pour faire les dos.

**Massicot.** — Machine à rogner.

**Mors.** — Sorte de gouttière que l'on forme sur le bord du premier et du dernier cahier d'un volume du côté du dos, afin d'y loger les cartons de la couverture.

**Nerfs** *(fig. 2)*. — Nom donné aux ficelles sur lesquelles on fait passer le fil qui sert à coudre les feuilles d'un volume. — **Faux nerfs**, façon donnée au dos d'un volume sans qu'il y ait des nerfs.

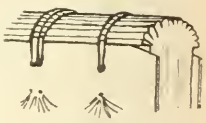


Fig. 2.

**Onglet.** — Bande de papier en repli d'un feuillet sur lequel on colle dans un livre les estampes, les cartes et les cartons.

**Parchemin.** — Peau d'âne.

**Parer.** — Amincir les bords de la peau avec le couteau à parer.

**Paroir.** — Ou couteau à parer, outil tranchant et arrondi avec lequel on amincit les peaux.

**Pincer les ficelles des nerfs** *(fig. 3)*. — Affirmer, avec des pinces de fer, la saillie des nerfs qui sont au dos.

**Plats.** — Volets en carton recouverts de peau, de papier ou de toile.

**Pliage.** — Action de plier les feuilles selon le format de l'impression.

Fig. 3.

**Plioir.** — Couteau de bois pour marquer le pli des feuilles.

**Pointe à rabaisser.** — Pointe tranchante.

Appartient à M. C. Bloch, [illegible]

ANDRÉ MARE. — *Réclames en parchemin gras et teinté*

**Presse à percussion** [illegible] — Presse verticale [illegible] dont on se [illegible] pour presser les volumes [illegible] différentes phases [illegible] reliure.

**Presse à dorer et à gaufrer.** — Pour dorer [illegible] gaufrer les couvertures [illegible] — **A tranchefiler, à rogner,** etc.

**Queue.** — Partie d'un [illegible] qui forme le bas des [illegible].

**Rabaisser le carton.** — Le tailler de la grandeur convenable.

**Racinage, raciner.** — [illegible] des ornements imitant les racines d'arbre [illegible] les tranches des livres.

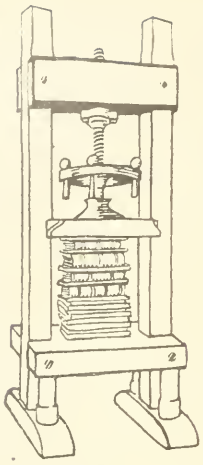


FIG. 4

**Relier, reliure.** — Assembler et coudre les feuilles d'un livre et y mettre une couverture de peau (maroquin, chagrin, basane, parchemin, vélin, etc.).

**Rognoir.** — Outil appelé aussi couteau à rogner, avec lequel on rogne les livres à la presse.

**Roulette.** — Instrument de cuivre en forme de petite roue sur laquelle sont gravés des filets et des ornements.

**Sauvegarde ou fausse-garde.** — Bande de papier pliée en deux qu'on coud pour garantir les gardes, et qu'on enlève quand on colle les gardes sur le carton.

**Scie à grecquer.** — Avec laquelle on fait les entailles de la grecque.

**Signet.** — Petit ruban attaché à la tranchefile et qui sert à marquer une lecture.

**Tas.** — Quantité des volumes mis entre les ais.

**Tranche.** — Surface unie formée par l'épaisseur des feuilles d'un livre après qu'on les a rognées ou ébarbés.

**Tranchefile.** — Petit rouleau de papier ou de parchemin recouvert de fil de soie d'or ou d'argent que l'on place aux deux extrémités d'un livre sur la tranche et tout près du dos pour consolider la partie de la couverture qui dépasse.

**Truie.** — Peau de truie.

**Vélin.** — Peau de veau.

RENÉ KIEFFER, *relieur d'art.*

---

**BIBLIOGRAPHIE.** — BÉRALDI (Henri) : *Propos de bibliophile : gravure et lithographie, reliure.* Lille, impr. L. Danel, 1901, in-16 : *La reliure du* XIX*e siècle.* Première et deuxième partie. Paris, Conquet, gr. in-8°, [illegible] vol., troisième partie, 1896, gr. in-8°, quatrième partie, 1897, gr. in-8° ; *Ville de Paris, Exposition de la reliure moderne au Musée Galliéra* (mai-juin 1902). Rapport général, Paris, Librairies Imprimeries Réunies, 1902, in-4°. — BOINET (Amédée) : *La Reliure artistique.* Paris, G. Vitry, 1913, in-8°. — BOSQUET (Em.) : *La reliure, études d'un praticien sur l'histoire et la technique de l'art du relieur doreur.* Paris, 1894, gr. in-8°. — BOUCHOT (Henri) : *Le Livre.* Paris, 1886, in-8° : *De la reliure, exemples à imiter ou à rejeter... L'art du siècle. De l'habillement du livre, ses qualités et sa décoration.* Paris, 1891, in-16. — BRUNET (Gustave) : *Étude sur la reliure des livres et sur les collections de bibliophiles* [illegible]. Bordeaux, 1891, in-8°. — CORNU (Paul) : *Les reliures du Musée des Arts décoratifs.* Paris, Champion, [illegible]. — DEROME (L.) : *La reliure de luxe. Le livre et l'amateur.* Paris, 1887, gr. in-8°. — DUVAL (Gaston) : *Le Musée centenal de la reliure à l'Exposition universelle.* Paris, Leclerc, 1901, in-8°. — LA CROIX LAVAL (Adolphe) : *Mémento reliure, description des reliures [illegible]...* Arras, Impr. de Schauthecer frères (s. d.) [illegible]. — MICHON (Marius) : *La Reliure française.* Paris, 1881, gr. in-4° ; *L'ornementation des reliures modernes.* Paris, 1889, in-4° — PINGRENON (Renée) : [illegible] de 1904, *La Reliure.* Paris, 1904, in-12. — QUENTIN-BAUCHART (Maurice) : *La Reliure moderne au Musée Galliéra.* Paris, Leclerc, 1902, in-8°.

LAFORGE. *Plat frappé.*

N
2
A9
1919

Les Arts français; arts, métiers, industrie

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY